



Alene i Arkivet?

Pallesen, Carsten

Published in:
(GEN)KLANGE

Publication date:
2016

Document version
Også kaldet Forlagets PDF

Document license:
[CC BY-NC-ND](#)

Citation for published version (APA):
Pallesen, C. (2016). Alene i Arkivet? I (GEN)KLANGE: Essays om kunst og kristendom tilegnet Nils Holger Petersen på 70-årsdagen (s. 224-231). Det Teologiske Fakultet. Publikationer fra Det Teologiske Fakultet Bind 62



RED. KRISTOFFER GARNE & LARS NØRGAARD

30

(GEN)KLANGE

Essays om kunst og kristendom
tilegnet Nils Holger Petersen på 70-årsdagen

Men

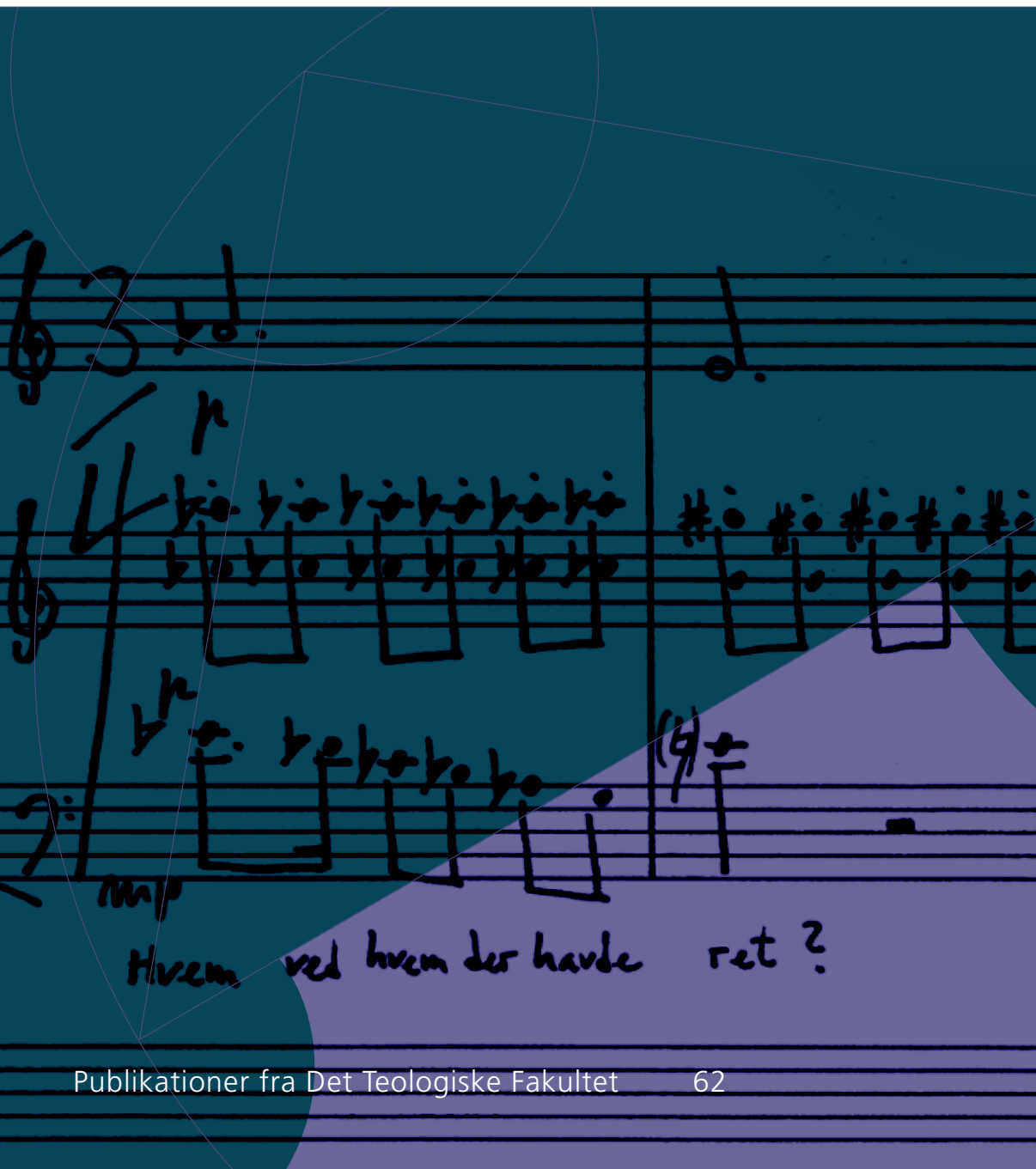
det var sandt at spørge

RED. KRISTOFFER GARNE & LARS NØRGAARD

(GEN)KLANGE

Essays om kunst og kristendom

tilegnet Nils Holger Petersen på 70-årsdagen



(GEN)KLANGE

(GEN)KLANGE
Essays om kunst og kristendom
tilegnet Nils Holger Petersen på 70-årsdagen

Redigeret af
Kristoffer Garne og Lars Nørgaard

Det Teologiske Fakultet
Teologisk Forening
Københavns Universitet
2016

(GEN)KLANGE, Essays om kunst og kristendom
tilegnet Nils Holger Petersen på 70-årsdagen
Redigeret af Kristoffer Garne og Lars Nørregaard

Publikationer fra Det Teologiske Fakultet 62
© Forfatterne

Forsideillustration: fra partitur til Nils Holger Petersen,
Vigilie for Thomas Becket (1989); liturgisk opera

ISBN 978-87-93361-15-7 (trykt bog)
ISBN: 978-87-93361-16-4 (e-bog)

Trykning og indbinding:
Reprocenter Grafisk, Det Humanistiske Fakultet
Københavns Universitet 2016

Udgivet af
Det Teologiske Fakultet
Københavns Universitet
Købmagergade 44-46
1150 København K
www.teol.ku.dk

Forord

Med denne udgivelse fejres Nils Holger Petersen, der fylder 70 år den 27. april 2016. Nils Holger har siden 1990 været ansat på Afdeling for Kirkehistorie, Det Teologiske Fakultet, Københavns Universitet. Som søn af den ungarske pianist Elisabeth Klein er Nils Holger vokset op med musikken. Allerede før skolealderen var han efter sigende fortrolig med Mozarts *Don Giovanni* – en fortrolighed, der med tiden vel er blevet til en slags besættelse. Nils Holger blev i 1969 cand. scient. i matematik, men studerede sideløbende komposition hos Ib Nørholm. I 1967 debuterede han med klaverstykket ”Bufast”, og siden er det blevet til et utal af kompositioner, bl.a. to ’liturgiske operaer’, der er inspireret af Nils Holgers kirkehistoriske kerneområde: Middelalderens ritualer, deres virknings-historie og især det ’såkaldte liturgiske drama’.

Inden Nils Holger kom til Afdeling for Kirkehistorie (fra 2000 som lektor) var han fra 1974 præst i Lindevang Sogn på Frederiksberg. På fakultet vil han især blive husket som leder for centeret med det mundrette navn *Danmarks Grundforskningsfonds Center for Studiet af Kulturarven fra Middelalderens Ritualer* (2002-2010). Det er ikke som sådan denne grundforskning, der er emnet for nærværende udgivelse. Bogen udkommer på initiativ af og som en hilsen fra *Teologisk Forening*, hvor Nils Holger qua sin indsats som pianist til den traditionsrige julefest (og revy) besidder rangen af æresmedlem. Det må også præciseres, at det ikke er tanken, at denne bog skal belyse Nils Holgers enorme indsats for foreningens (og fakultetets) ve og vel – der kunne med udgangspunkt i utallige nattesæder skrives mangt og meget om dette, men det er, som man siger, en helt anden historie.

Når vi her hædrer Nils Holger på skrift, skyldes det, at han både i sit arbejde og sin person inkarnerer Teologisk Forenings hjertesag: Den teologiske samtale. Med sin interdisciplinære tilgang til kirkehistorien er han et levende eksempel på den kulturåbne teologi, når den lever op til sin fordring: At være åben for de utallige og komplicerede sammenhænge mellem kultur og kristendom. Siden udgivelsen af *Kristendom i musikken* (1987) har Nils Holger i publikationer, forelæsninger, foredrag og samtaler vist, at studiet af kulturhistorie i almindelighed og musikhistorie i særdeleshed er snævert forbundet med studiet af kristendom. Dette interdisciplinære fokus holder han fast i, hvad enten emnet er middelalderens nadversyn, Mozarts operaer eller moderne æstetiske og religionsfilosofiske diskussioner, som i Nils Holgers udlægninger viser sig påtrængende for enhver beskæftigelse med teologien og dens fag.

Som to nyere eksempler på Nils Holgers forskning kan nævnes hans arbejde som musikredaktør på den ambitiøse *Encyclopedia of the Bible and its Reception* og det nordiske tværfaglige projekt om *sanselighed og tran-*

scendens (jf. den engelsksprogede monografi *Transcendence and Sensoriness: Perceptions, Revelation, and the Arts*, Leiden: Brill 2015). Kombinationen af dansk-nordisk forankring og internationalt udsyn kommer også til udtryk ved, at denne bog har bidrag på både dansk, norsk og engelsk. Bidragyderne til denne antologi er alle på forskellige måder og i forskellige sammenhænge blevet inspireret af Nils Holgers arbejde. På forskellig vis har de set sig tilskyndet til at arbejde interdisciplinært enten i teologisk eller ikke-teologisk sammenhæng.

Interessen for det interdisciplinære afspejler sig i bredden af emner, der tages op i bogen, som er ordnet efter, hvad man kunne kalde en løs emne-kronologisk rækkefølge begyndende med Det Gamle Testamente og slutende med en række samtidige emner, heriblandt Nils Holgers egne arbejder. En rød tråd i bidragene er foruden samtalen mellem kunst og kristendom det, man kunne kalde receptionsæstetik eller traditions-overlevering, altså de måder hvorpå et stof eller et tema transfigureres og dermed indoptages i nye sammenhænge. Det kommer til udtryk dels i beskæftigelsen med kunstens mere eller mindre bevidste arbejde med kristendom og i teologiske studier af kunsten, dels i en mere traditionel beskæftigelse med teologi, der er påvirket af impulser, emner eller metoder fra kunsten og kulturhistorien. Dette forhold, at de samme gamle ting optræder igen på mangfoldige måder og i nye mere eller mindre tilslørede sammenhænge, har vi ønsket at indfange med titlen *(GEN)KLANGE*. Her hentydes selvfølgelig til Nils Holgers eget kunstneriske felt, musikken, til den kristne traditions forskellige former og virkningshistorier, men også – og måske først og fremmest – til det enorme og vildtvoksende resonans-rum, som hans arbejder aftegner for sin læser.

Bogen skal først og fremmest læses som en hyldest til den store inspiration, der udgår fra Nils Holger, men det er vores håb og vores klare overbevisning, at alle med interesse for kunst, kristendom og den interdisciplinære metodeudfordring vil finde artikler i bogen, der falder i deres smag og kan vække til omtanke og videre refleksion. Forhåbentlig kan læsningen af de artikler, der her præsenteres, anspore til at fortsætte samtalen mellem fagene og emnerne – både inden for og uden for teologiens rammer.

Slutteligt et tak til dekan Kirsten Busch Nielsen og professor Mogens Müller, der som hhv. økonomisk ansvarlig og redaktør af serien *Publikationer fra Det Teologiske Fakultet* har gjort det muligt, at denne bog kan udkomme.

*Kristoffer Garne og Lars Nørgaard
København, marts 2016.*

Indholdsfortegnelse

Forord	5
Frederik Poulsen: Bibelske kontrapunkter	9
Lisbet Kjær Müller & Mogens Müller: Receptionshistorien som en kreativ proces	18
Gunilla Iversen : Editing prosulas and false prosulas in the Gloria chant	37
Margrete Syrstad Andås: Prosesjoner i byrommet i høymiddelalderens Norge	47
Lars Vangslev: Cato den Ældre på besøg i Wittenberg	56
Mette Birkedal Bruun: Polyfon disciplinering	66
Elisabeth Engell Jessen: William Blake, reader-response og det hellige rum	78
Margrethe Floryan: <i>Jesu liv</i> i Thorvaldsens fortolkning	87
Theodor Jørgensen: Troens æstetik	99
Jesper Høgenhaven: Bibelbrug og billeddannelse i 5. og 6. sang i <i>Nyaars-Morgen</i>	107
Kristoffer Garne: <i>Nyaars-Morgen</i> og Sonateformen	119
Michael Perlt: Cholera, en Røst fra Gud	129
Martin Schwarz Lausten: En Lutherstatue i København (1883), et forgæves forsøg	139

Geert Hallbäck: Salome /Salomé	144
Magnar Breivik: <i>Opfer og Einverståndnis</i>	158
Rasmus Markussen: Tidehverv og salmesangen	167
Niels Kastfelt: Songs and Sleeping Sickness in a Nigerian Village	176
Troels Engberg-Pedersen: Om at erfare nutid	183
Christian Verdoner Larsen: Musik og nådens mulighed	195
Svein Aage Christoffersen: Interseksjon	205
Tine Ravnsted-Larsen Reeh: Om kirkehistoriens genstand	217
Carsten Pallesen: Alene i arkivet?	224
Om bidragyderne	232

Bibelske kontrapunkter Iagttagelser til Klagesangene og Esajas

*Frederik Poulsen*¹

Der er især to forhold ved Det Gamle Testamente som skriftsamling, der fascinerer mig. Det første er rigdommen af stemmer. Der er tale om en polyfoni af genrer, temaer og forskellige gudsbilleder: Deuteronomismens formanende tale om pagtsforholdet til Gud, den præstelige teologiske koncentration om hellighed og kult, Zienteologiens mytologiske skildringer af Gud som konge og kriger, salmernes personlige gudsforhold og visdomsteologiens fraværende gud. Det Gamle Testamente er virkelig en *rummelig* bog.

Det andet, der fascinerer mig, er den store grad af samtale – intertekstualitet – mellem de enkelte skrifter. Der er næppe nogen bog i verden, der er så selvrefererende som Bibelen. De samme temaer angribes forskelligt, varieres og tilføjes andre klange i nye litterære sammenhænge. Det er f.eks. slående, hvordan beskrivelsen af kongen som født og indsat af Gud til at markere en grænse over for de oprørske folkeslag (Sl 2) spejler sig i beskrivelsen af Fru Visdom som født og indsat af Gud og medvirkende til at markere en grænse over for de oprørske havmagter (Ordsp 8).

Når det gælder samtalen mellem bibelbøger, er Esajas' Bog ingen undtagelse. Fortolkere har længe bidt mærke i, at navnlig Es 40-55 deler sprog og temaer med andre af de store profeter som Jeremias og Ezekiel, udfolder grundlæggende temaer fra Mosebøgerne og genremæssigt imiterer poetiske strukturer fra Salmernes Bog. I særlig grad synes jeg, at det er vanskeligt at læse Klagesangenes fem digte om Jerusalems ulykke sammen med Es 40-55 uden at fornemme en underliggende samtale mellem de to skrifter. Som Patricia Tull Willey har bemærket, så afslører en intens lytten til sprog og motiver et dybt kontrapunktisk forhold mellem de to.² I Klagesangene lyder en klagesang, som Es 40-55 griber og vender til lovsang.

I det følgende vil jeg gøre nogle iagttagelser til dette kontrapunktiske forhold. Først vil jeg eksegetisk se nærmere på de to skrifter og deres krydspunkter. Dernæst vil jeg se på, hvordan man i jødisk og kristen liturgi

¹ Det er en glæde at tilegne denne artikel til Nils Holger Petersen. Som student har jeg nydt godt af hans lærerige indføringer i kirkemusikken. Det årelange samarbejde i Teologisk Forenings bestyrelse har været en fornøjelse, og som ansvarlig for og medvirkende i seks juleevyer har Nils Holvers indsats ved tangenterne altid været til at regne med. På det seneste er jeg især taknemmelig for Nils Holvers erfarne og generøse vejledning ved ansøgning af forskningsmidler.

² Patricia Tull Willey, *Remember the Former Things. The Recollection of Previous Texts in Second Isaiah* (Atlanta: Scholars Press 1997), 89.

har ladet dem belyse hinanden. Endelig vil jeg se på, hvordan de to klinger sammen i et par af den klassiske musiks store oratorieværker.

Hvem påvirker hvem?

Selv uden absolut gehør fornemmer man i en første læsning af Klagesangene og Es 40-55 forskellige tonelejer. Klagesangene er mørk, sorrig og modløs, Es 40-55 er lys og fuld af håb og glæde. Det er klage over for lov-sang, mol over for dur. Alligevel synes de to skrifter at beskæftige sig med samme sag, nemlig Jerusalems ødelæggelse og længslen efter genopbygning. Men hvor Klagesangene skildrer Jerusalem som en lidende, forladt og barnløs kvinde uden håb for fremtiden, så henvender Es 40-55 sig til denne kvinde med løfter om nyt ægteskab og en utællelig børneflokk. Gud er og forbliver tavs i Klagesangene. I Es 40-55 taler han konstant, lytter til Jerusalems klager og vender hendes skæbne. Ødelæggelsens og adspredelsens mol-tema vendes til genforeningens og genopbygningens dur-tema.

Bibellæsere har længe iagttaget forbindelsen mellem Esajas og Klagesangene. En i hvert fald 1500 år gammel jødisk udlægningstradition knytter de to skrifter tæt sammen. Den rabbinske midrash *Eikha Rabbah*³ – ”Eikha” er Klagesangenes hebraiske navn efter det første ord ”ak!” – beskriver forholdet sådan:

Because they sinned from *alef* to *tav*, they were comforted from *alef* to *tav*. So you will find that as to all the harsh prophecies that Jeremiah [formodet forfatter til Klagesangene] issued against the Israelites, Isaiah first of all anticipated each and pronounced healing for it.⁴

Udsagnet indgår i udlægningen af Klages 1, hvor der interessant nok er angivet mulige svar fra Esajas til hvert enkelt af de 22 vers.⁵ Som eksempler kan nævnes: Til Jerusalems bitre gråd natten lang (Klages 1,2) siger Esajas: ”Græd ikke, han vil vise dig nåde” (30,19). Til Jerusalems urenhed (Klages 1,8) siger Esajas: ”Herren vil vaske urenheden af Zions døtre” (4,4). Og til Jerusalems klage over Guds fravær (Klages 1,16) siger Esajas: ”Med egne øjne ser de Herren vende hjem til Zion” (52,8). Men Esajas svarer altså på en senere tids klager, som han *forudså* ville komme! I traditionen profeterer Esajas jo et århundrede før Jeremias.

³ Tod Linafelt, *Surviving Lamentations. Catastrophe, Lament, and Protest in the After-life of a Biblical Book* (Chicago: The University of Chicago Press 2000), 100-116; Paul Mandel, ”Ekhah Rabbah (EkhR)”, *Encyclopedia of the Bible and its Reception. Volume 7*, red. Hans-Josef Klauck m.fl. (Berlin: De Gruyter 2013), 553-556.

⁴ Jacob Neusner, *Lamentations Rabbah. An Analytical Tradition* (Atlanta: Scholars Press 1989), 127.

⁵ Neusner 1989, 127-129.

Den traditionelle datering af de to skrifter har længe vanskeliggjort en præcis bestemmelse af deres indbyrdes forhold. Trods Klagesangenes tavshed om konkrete navne, tider og geografiske steder ud over Zion/ Jerusalem har man fra gammel tid læst det som en refleksion over babyloniernes ødelæggelse af Jerusalem i 587 f.Kr. Tidligt er det dystre og modløse skrift blevet tilskrevet profeten Jeremias, der med sine ”jeremiader” er kendt som en ihærdig klagesanger. Bindeleddet antydes i 2 Krøn 35,25, og Septuaginta og Vulgata indleder ligefrem Klagesangene med ordene: ”Og det skete, efter at Israel var gået i eksil, og Jerusalem var blevet lagt øde, at Jeremias sad og græd og forfattede denne klage over Jerusalem og sagde...” Siden har de kristne udgaver af Det Gamle Testamente fremhævet det formodede forfatterskab ved at placere Klagesangene direkte efter Jeremias, mens det i den jødiske Bibel står blandt Skrifterne.

Alle Esajasbogens 66 kapitler er siden antikken blevet tilskrevet profeten Esajas. Han virkede ifølge overskriften i Es 1,1 i anden halvdel af det 8. årh. f.Kr., altså mere end 100 år før affattelsen af Klagesangene. Frem til revurderingen af Esajasprofetiernes alder må påvirkningen mellem de to skrifter altså have været omvendt, fra Esajas til Klagesangene, som forudsat i den jødiske midrash. Et andet illustrativt eksempel er den engelske biskop og orientalist Robert Lowth (1710-1787), der i sin beskæftigelse med hebraisk poesi er kendt som ophavsmanden til udtrykket ”leddenes parallelisme” (*parallelismus membrorum*). I sin Esajas-kommentar fra 1778 bemærker han et sprogligt og tematisk sammenfald mellem Es 52,11 (”Bryd op, bryd op, drag bort fra byen, rør ikke ved noget urent!”) og Klages 4,15 (”’Til side, han er uren!’ råber man om dem. ’Til side, til side, rør ham ikke!’”). Lowth kommenterer:

The Prophet Jeremiah [stadig formodet forfatter til Klagesangene] seems to have had his eye on this passage of Isaiah, and to have applied it to a subject directly opposite. It is here addressed by the Prophet in the way of encouragement and exhortation to the Jews of coming out of Babylon: Jeremiah has given it a different turn, and has thrown it out as a reproach of the heathen upon the Jews, when they were driven from Jerusalem into captivity.⁶

De sidste 200 år har en kritisk beskæftigelse med Esajasbogen fremmalet et noget andet billede af dens tilblivelse. Det er nu almindeligt at datere kapitel 40-55 til midten af det 6. årh. eller senere, hvilket vender et muligt afhængighedsforhold mellem de to skrifter på hovedet. I de senere år – navnlig i lyset af den voksende interesse for intertekstualitet – har flere forsøgt at påvise, at forfatteren(e) til Es 40-55 bevidst genbruger sprog og billeder fra Klagesangene, måske direkte danner et modsvar til Klagesangenes teo-

⁶ Robert Lowth, *Isaiah. A New Translation with a Preliminary Dissertation and Notes* (London: Nichols 1778), 361; jf. Willey 1997, 12.

logiske problemstilling.⁷ Hvis forfatteren(e) til Es 40-55 tilmed skrev i Palæstina frem for Babylon, styrker det sandsynligheden for et direkte historisk afhængighedsforhold, fordi Klagesangene med meget stor sandsynlighed er affattet i Jerusalem.⁸ Selvom man ikke vil acceptere et historisk afhængighedsforhold, så antyder en umiddelbar samlæsning af de to skrifter et stort potentiale for en intertekstuel fortolkning.

Litterær vekselsang

Ser vi på nogle udvalgte temaer, viser der sig en form for litterær vekselsang mellem de to skrifter. Klagesangene istemmer en tone eller et tema, som Es 40-55 svarer på. Det gælder i spørgsmålet om trøst. Det tilbagevendende motiv i Klagesangene er mismod og manglende trøst. Allerede i åbningen af første digt er der ingen, som besvarer Jerusalems nattelange gråd: "Ingen trøster hende" (1,2; jf. 1,9.17). Jerusalems ulykke er så stor som havet, så ingen er i stand til at trøste hende (2,13). Opgivende må hun konstatere, at mens mange hører hende sukke, er der ingen, der trøster (1,21). Det er bemærkelsesværdigt, at den samme glose for "trøst" (*nhm*) bruges i alle fem vers. Selv samme ord er nemlig et nøgleord i Es 40-55. I den berømte åbning i 40,1-11 – en velkomponeret ouverture – lyder netop dette ord hele to gange: "Trøst mit folk, trøst det! siger jeres Gud. Tal til Jerusalems hjerte". Den tavse Gud i Klagesangene åbenbarer i det første ord i Es 40-55 sin sande hensigt. Trøst, ikke tavshed, hører til Guds egentlige væsen. Nøglemotivet dukker op igen, når Gud "trøster" Zion og alle hendes ruiner og genskaber hende som en Edens have fuld af liflig musik (51,3).

Et andet tema er spørgsmålet om lidelse, der gennemsyrrer Klagesangene og dukker op i Es 40-55 i beskrivelsen af Jerusalem og den anonyme tjenerskikkelse. Flere fortolkere har argumenteret for, at forfatteren(e) til Es 40-55 enten har brugt beskrivelsen af den lidende mand i Klages 3 som model for den lidende tjener eller måske endda selv har forfattet dette digt i Klagesangene.⁹

Som nævnt danner Jerusalems skæbne et fælles omdrejningspunkt. Et fællestræk er den udstrakte brug af kvindebilleder. I Klagesangene skildres Jerusalem som den forladte kvinde, som enken og som den barnløse. I Es 40-55 vendes denne skæbne. I særdeleshed Es 49,14-26 forekommer at tale direkte til det klagende Jerusalem i Klagesangene.¹⁰ Tekststykket åbner med en klage lagt i munden på Zion: "Herren har svigtet mig, Herren har

⁷ Se Willey 1997; Benjamin D. Sommer, *A Prophet Reads Scripture. Allusion in Isaiah 40-66* (Stanford: Stanford University Press 1998); Linafelt 2000, 62-79.

⁸ Se f.eks. Lena-Sofia Tiemeyer, "Geography and Textual Allusions: Interpreting Isaiah xl-lv and Lamentations as Judahite Texts", *VT* 57 (2007), 367-385.

⁹ Se f.eks. Jill Middlemas, "Did Second Isaiah Write Lamentations 3?", *VT* 56 (2006), 505-525.

¹⁰ Jf. Willey 1997, 175-208; Linafelt 2000, 72-78; Tiemeyer 2007, 375-379.

glemt mig!” Udsagnet danner et ekko til ordene i Klages 5,20: ”Hvorfor glemmer du os for evigt? Hvorfor svigter du os for altid?” Ordene, der i Klages 5 udgør en del af en kollektiv klagesang, varieres her og udsiges af Zion som en metafor for byens udpinte befolkning. I 49,14-26 kommer klagen tillige til at indgå i en anden form for vekselsang. Jerusalems vokal lyder i v. 14 og 21, mens Gud svarer og genrejser hende i v. 15-20 og 22-26.

Trods Zions klage om svigt forsikrer Gud hende om det modsatte. Han vil aldrig glemme hende, for hendes mure er ridset ind i hans håndflader, så han altid ser hende. Skildringen i v. 15-23 af Jerusalem som mor og af hendes børn, der vender hjem, danner et modbillede til beskrivelsen i Klages 2,11-22 og 4,1-10. Jerusalems børn er ikke længere døde, forældreløse eller ført bort, men samles og kommer til hende. Mennesker vil strømme til byen. Modsat den kontante beskrivelse af børnene, der går som fanger foran fjenden (Klages 1,5), må Jerusalem nu med forbløffelse fremstamme: ”Hvem har født dem til mig? Jeg var jo barnløs og gold, landflygtig og fordrevet, hvem har opfostret dem? Jeg var ladet alene tilbage, hvor stammer de fra?” (Es 49,21).

En spejling ses også i samlæsningen af Klages 1 og Es 51-52.¹¹ I Klages 1,2-4 er der ingen, der trøster Jerusalem, Juda er i eksil, præsterne sukker, og jomfruerne klager. Som modbillede forkynnder Es 51,11-12 Gud som trøster: Hans udfriede vender hjem akkompagneret af jubelsang, ”evig glæde går foran dem, fryd og glæde når dem, suk og klage flygter”. Dernæst udstiller Klages 1,8-10 byens urenhed og udsathed. Hun er afskyet selv af sine tidligere beundrere og fremstår ubeskyttet i al sin nøgenhed. På dramatisk vis sammenlignes fjendernes indtagelse af byen med en voldtægt: ”Modstanderen rakte hånden ud efter alle hendes kostbarheder; ja, hun så, at folkene gik ind i hendes helligdom, skønt du havde forbudt dem at komme i din forsamling” (1,10). I åbningsverset til Es 52 vendes denne traumatiske skæbne. Det afskyede og nøgne Zion skal iføre sig styrke og festklæder, Jerusalem skal igen være en hellig by: ”For uomskårne og urene skal ikke længere komme i dig!” (52,1).

Jødisk og kristen gudstjenestetradition

Som nævnt optræder Klagesangene i den jødiske Bibel ikke blandt Profeterne, men som en af de fem ”festruller” samlet under betegnelsen *Megillot*. Disse bøger er fra og med middelalderen blevet læst i synagogen på bestemte dage i den jødiske festkalender: Højsangen ved påsken, Ruth ved pinsen, Prædikerens Bog ved løvhyttefesten og Esters Bog ved purimfesten.¹² Klagesangene er knyttet til en bestemt fastedag, *Tisha Be Ab* – den

¹¹ Jf. Tiemeyer 2007, 383-385.

¹² Det er bemærkelsesværdigt, at der blandt disse fem skrifter kun er læsninger fra Prædikerens Bog i *Den Danske Alterbog* fra 1992. I Lindevangskirken på Frederiks-

9. i måneden Ab (svarende ca. til august) – der falder mellem pinsen og det jødiske nytår i efteråret. Denne dag husker man på ødelæggelsen af Jerusalems tempel først ved babylonierne i 587 f.Kr. og siden af romerne i 70 e.Kr.

Gennem årene har dagen udviklet sig til en slags jødisk ”Store Bededag”, hvor man mindes alle former for ulykker, bl.a. fordrivelsen fra Spanien i 1492 og i nyere tid Holocaust. Vi ved ikke, hvornår Klagesangene er begyndt at udgøre det tekstlige grundlag for dagen, og om Klagesangene ligefrem kan være blevet digtet som liturgi til en sådan klagefest efter ødelæggelsen i 587.¹³ Andre steder i Det Gamle Testamente nævnes bestemte dage for klage, faste og sorg (Jer 41,5; Zak 7,2-7), men materialet er for spinkelt til at drage sikre konklusioner.

Ved aftensammenkomsten den 9. Ab læses Klagesangene i deres helhed. Efter gammel skik gentager man den afsluttende selvopfordring i næstsidste vers – ”Lad os vende om til dig, Herre, så vi vender om, gør vore dage nye, som de var i fortiden” (5,21) – og oplæsningen ledsages af en samling sørgesange. Et modsvar til denne markante sørgedag markerer den følgende sabbat, der slet og ret hedder ”trøstens sabbat” (*sabbat nahamu*). Denne sabbats ”haftara”, dvs. læsningen fra Profeterne efter Tora-læsningen, er hentet fra Es 40,1-26 med indledningsordene: ”Trøst mit folk, trøst det”! Læsningen fra Esajas er den første af syv læsninger fra Es 40-66, der leder frem til det jødiske nytår. I den jødiske gudstjenestepraksis udtrykker sammenstillingen af Klagesangene og Esajas altså en iøjefaldende bevægelse fra lidelse til håb.

I kristen gudstjenestetradition har Klagesangene siden middelalderen indgået i liturgien til påskeugen og i passionsdramaer eller er blevet lagt i munden på Maria i en særlig genre af Maria-klager. Det er især skriftets koncentration om lidelse, der forklarer denne brug. I katolsk tradition læses i alt ni tekststykker fra Klagesangene til de natlige tidebønner skærtorsdag, langfredag og påskelørdag, de såkaldte *tenebræ* (”mørke”). Beskrivelsen af lidelsen harmoneres med påskens lidelsesfortællinger og forstås som ord om Jesu egen lidelse. Hermed forbindes Klagesangene med Es 52,13-

berg, hvor Nils Holger Petersen var sognepræst i en stribe år, læste man fra trinitatis søndag 2014 til anden påskedag 2015 fortløbende fra Markusevangeliet (”lectio continua”). I denne alternative læseordning udvalgte præsterne selv de øvrige læsninger til de enkelte søndage og læste både skærtorsdag og påskedag fra Højsangen. Derved knyttede de faktisk tilbage til den jødiske påsketradition og gjorde samtidig påsken til en kærlighedsfortælling. For Markustekstrækken, baggrunden for projektet samt syv prædikeneksempler, se Lisbet K. Müller, Jonas L. Christy & Christiane Gammeltoft-Hansen, ”Kontinuerlig læsning af Markusevangeliet som prædiketekst i højmessén”, *Bibelen i gudstjenesten*, red. Gitte Buch-Hansen & Frederik Poulsen (København: Det Teologiske Fakultet 2015), 59-98.

¹³ Se Adele Berlin, *Lamentations. A Commentary* (Louisville: Westminster John Knox Press 2004), 33-36.

53,12, der som sangen om ”Herrens lidende tjener” hører hjemme langfredag. Langfredag står Klagesangene og Esajas altså ikke i et modsætningsforhold, men udtrykker tilsammen en skinger molakkord, der søger frem mod opløsning og forvandling i påskens glædesharmonier.

Samklangen hos Händel og Saint-Saëns

Som et kirkemusikalsk coda vil jeg se nærmere på samklangen af de to bibelskrifter i to berømte oratorieværker fra henholdsvis det 18. og 19. århundrede.

Et enkelt vers fra Klagesangene har fundet plads mellem de mange Esajasord i Georg Friedrich Händels (1685-1759) elskede oratorie *Messias*. Som danske læsere er vi velsignet med Nils Holger Petersens fine indføring i værket og dets baggrund.¹⁴ Musikken blev komponeret i august-september 1741 og opført første gang 13. april 1742 i Dublin. Selvom *Messias* unægtelig forbindes med Händel, kom initiativet til dets tilblivelse fra den lærde adelsmand Charles Jennens (1700-1773), der også er ansvarlig for librettoen.

Oratoriet består af tre dele, der alene ved sammenstillingen af bibelciter søger at fremstille hovedpunkterne i den kristne frelseslære. Del 1 gengiver forventningerne til Jesu komme, hans fødsel og hans barmhjertige tjenergerning. Del 2 skildrer Jesu lidelse og opstandelse, som overvejende er gengivet indirekte gennem gammeltestamentlige passager. Del 3 kaster et eskatologisk blik på tiderne efter Guds store dom. Jennens’ flittige brug af citater fra Esajas og Salmernes Bog i især del 1 og 2 viser, hvordan de anvendte profetier, lidelsesfremstillinger og lovprisninger i hans læsning peger frem mod Jesu død og opstandelse. Jennens benyttede King James-oversættelsen fra 1611, men det er spændende at iagttage hans mange små indgreb i teksterne for at skabe en helstøbt fremstilling af frelseshistorien.¹⁵

I citatet fra Klages 1,12, der optræder i værkets anden del som sats nr. 27, er en detalje i teksten ændret. Ordlyden i King James er ”Behold and see if there be any sorrow like unto my sorrow” – ”jeg’et” er Jerusalem, der klager over sin ulykke. I librettoen har Jennens erstattet ”my” med ”His” og lader dermed ordene omhandle Jesu lidelse. Endnu mere interessant er det, at verset indgår i en ny litterær sammenhæng. Lige før lyder ordene fra Sl 69,21: ”Thy rebuke hath broken His heart; He is full of heaviness: He looked for some to have pity on Him, but there was no man, neither found He any to comfort Him”. Den efterfølgende sats – ”He was cut off out of the land of the living; for the transgressions of Thy people was He stricken” (Es 53,8) – er et nøgleudsagn i sangen om Herrens lidende tjener og lyder her som en direkte kommentar til Klagesangene. Den lidelse, der oprinde-

¹⁴ Nils Holger Petersen, *Händel: Messias* (København: Det Danske Bibelselskab 2004).

¹⁵ Ibid. 53-56.

ligt udtrykkes af kollektivet Jerusalem, farves her af en messiansk læsning og af forestillingen om den stedfortrædende død.¹⁶ Jennens omvokaliserer Klagesangene til i samklang med Esajas' rå fremstilling af den foragtede tjener at skildre Jesu lidelseshistorie (jf. langfredagsliturgien).

Samklangen mellem de to bibelbøger danner ligefrem højdepunktet i Camille Saint-Saëns' (1835-1921) romantiske juleoratorium *Oratorio de Noël*.¹⁷ Den franske komponist skrev musikken til dette ungdomsværk i adventstiden 1858. Han brugte blot tolv dage. Halvanden uge senere, juledag, blev oratoriet opført for første gang i Madeleine-kirken i Paris, hvor han kort forinden var blevet ansat som organist. Saint-Saëns konstruerede selv den latinske tekst som en blanding af bibelcitater fra Vulgata og uddrag fra den katolske juleliturgi. Ligesom Jennens bearbejdede han bibelteksterne ved at udelade halvvers og tilføje enkeltord for at skærpe oratoriets emne: Jesu fødsel og reaktionerne herpå.

Værket består af ti satser. Efter det varme præludium følger en sats med fødselsberetningen fra Luk 2,8-14 om hyrderne på marken, englens fredsbudskab og den himmelske hærskares lovprisning af Gud. Satserne 3-7 gengiver forskelligartede reaktioner: forløsning efter længselsfuld venten (Sl 40,2), tro på Kristus som Guds søn, der er kommet til *denne* verden (Joh 11,27), takkesang og pris (Sl 118,26-28) og folkeslagenes oprør (Sl 2,1), som fejjes væk af den treenige Gud (Gloria Patri) og af de helliges kampberedthed (Sl 110,3).

Satserne 8-10 hænger sammen som en lang, gloriøs afslutning. Emnemæssigt handler de om lovsang og er tillige indrammet og holdt sammen af den stadige gentagelse af ordet "Alleluja". Opfordringen til himlen og jorden om at lovsynge den trøsterige og barmhjertige Gud (Es 49,13, sats 8) spejler sig i konstateringen af himlen og jordens fryd over Herren, der er kommet til verden (Sl 96,8.11.13, sats 10). Midt i denne bevægelse optræder sats 9, der danner et højdepunkt i hele oratoriet. Dels gentager satsen hovedmotivet i præludiet og står i samme toneart, dels er det det eneste sted i hele værket, hvor alle fem solostemmer og kor medvirker samtidigt.¹⁸

Som den eneste sats er teksten sat sammen af to forskellige bibelsteder: Klages 2,19 og Es 62,1. Begge vers er markant beskåret og er dertil farvet af det gentagne halleluja-udråb, som komponisten frit har føjet til. Fra Klagesangene er kun medtaget første halvvers "Stå op og råb om natten, når vagterne skifter" med en tilføjelse af "Zions datter" (consurge, filia Sion. Alleluja. Lauda in nocte, in principio vigiliarum. Alleluja). Det er godt set, at nattemotivet her kan bruges om julenat, og at Zion – kirken eller Maria

¹⁶ Jf. Paul M. Joyce & Diana Lipton, *Lamentations Through the Centuries* (Chichester: Wiley-Blackwell 2013), 52-53.

¹⁷ Se David W. Music, "Camille Saint-Saëns's Christmas Oratorio: Description, Accessibility, Comparison", *Choral Journal* 30/5 (1998), 49-53.

¹⁸ Music 1998, 50-51.

selv – rejser sig til jubelsang. I den litterære sammenhæng i Klages 2 indgår ordene til gengæld i en lang opfordring til bøn og klage over de mange ulykker og den manglende trøst. Det er ikke tilfældet hos Saint-Saëns. Den traurige klagetone er i løbet af julenat blevet erstattet af lovprisning. For Trøsteren er kommet! Årsagen til denne natteglæde understreges af stemmen i Es 62,1: ”Zions ret bryder frem som et lysskær, dets Frelser som en flammende fakkel” (egrediatur ut splendor justus Sion, et Salvator ejus ut lampas accendatur).

I den litterære, liturgiske og musikalske vekselsang mellem de to bibelbøger viser Esajas’ stemme sig gang på gang som den dominerende. Den teologiske spænding, som forbliver uforløst i Klagesangene selv, opløses først, når Esajas hæver sin røst. Den lille, intime samtale mellem de to udtrykker dermed den grundlæggende bevægelse i den større frelses-historie: fra klage til sang, fra modløshed til håb, fra mørke til lys.

Receptionshistorien som en kreativ proces

Omkring omstillingsparatheden hos overleveringernes Jesus og Maria Magdalene

Lisbet Kjær Müller og Mogens Müller

Den, som bidragene i dette bind er tilegnet, har om nogen forsket i de udslag, som bibelhistorie og kristendom har givet sig i ikke mindst musikhistorien. Det er f.eks. kommet til udtryk i de to fine små bøger *Mozarts Requiem* og *Händels Messias*, som udkom i Bibelselskabets serie Bibel og Musik i 2005 og 2004. Men det gælder naturligvis også ”ungdomsværket” *Kristendom i musikken* fra 1987 med den udførlige undertitel ”Sammenhæng og splittelse i den vestlige musikkultur. Den europæiske musik belyst i forhold til kristendommen gennem centrale historiske perioder”. I disse bøger og i en lang række andre bidrag har fødselsdagsbarnet været med til at kortlægge vigtige aspekter af bibelreceptionen, og vi har derfor fundet det nærliggende at lade vores hyldest komme til udtryk i en fremdragelse af to centrale skikkelser i Det Nye Testaments evangelier, Jesus og Maria Magdalene. Vores artikel har form af en sandwich, idet nogle mere overordnede tanker om Bibelens karakter og et rids af Jesus-receptionen i Det Nye Testamente (Mogens) indrammer en tegning af Maria Magdalenes rolle i middelalderens liturgiske drama og dens bibelske baggrund (Lisbet). For her er opstandelsesvidnet og mediatoren bevidst identificeret med den unavngivne synderinde i farisæerhuset.

Jesus-overleveringens forskellige skikkelser

1. Indledning

Grundtvigs ”mageløse opdagelse”, at kirken eller menigheden var der før Skriften, i hvert fald forstået som Det Nye Testamente, er en erkendelse, som bibelfortolkeren altid må have i baghovedet.¹ For den fastholder den

¹ At det var så som så med det mageløse, påpegede allerede biskop H.L. Martensen i sit skrift *Til Forsvar mod den saakaldte Grundtvigianisme* (København: Gyldendalske Boghandel, 6. oplag 1874 [1863]), 13-14, hvor forfatteren maliciøst beder ”Læseren med mig at gjøre et forberedende og indledende Tilbageblik paa hvad man i en vis Betydning og med visse Restrictioner kan kalde Grundtvigianismen før Grundtvig, nemlig Lessings Betragtning af Forholdet mellem Kirkeordet og Skriften”. Efter endt gennemgang af lighedspunkterne med Lessing følger så henstillingen (25-26) ”til Grundtvigianismens Tilhængere, der betegne Grundtvigs Opdagelse som den ”mage-løse”, om de dog ikke helst vil ombytte dette Prædicat med et beskednere. Thi det er en stor Uretfærdighed at nægte, at Lessings Paastand kan lade sig see i Kirkehistorien som et Mage- eller Sidestykke til den Grundtvigske, at den ikke skulde kunne taale at sammenstilles dermed. I ethvert Tilfælde har den Lessingske Paastand uomtvisteligt Førstefødselsretten og har dette forud for den Grundtvigske, at der virkelig har været en Tid i den protestantiske Christenhed, da den i den strengeste og bogstaveligste Forstand var mageløs,

kendsgerning, at det hele ikke begyndte med de skrifter, der blev til Det Nye Testamente. Forud gik disse skrifers hovedperson, der som bekendt ikke efterlod sig noget skriftligt. Men i forlængelse af, hvad der var tilfældet i den jødedom, som den kristne menighed opstod i og først efterhånden voksede ud af, forholdt de tidligste kristne – og efter alt at dømme også Jesus selv – sig til de foreliggende hellige skrifter, de der siden blev etiketteret Det Gamle Testamente. Først efter nogle få årtier med overvejende mundtlig overlevering og ret hurtigt også Paulus' apostolske breve, fortsatte man så i det eksisterende spor med at skrive "bibelhistorie", dvs. forkyndende historiefortællinger om Jesu liv, gerning og skæbne.²

Således blev evangelierne og de øvrige senere nytestamentlige skrifter tidligt en så dominerende del af Jesus-receptionen, at den i løbet af det 2. årh. blev konstitueret som selve åbenbaringen, som dermed blev skriftliggjort. Det betød, at de kristne menigheder i det væsentlige kom til at manifestere sig som fortolkningsfællesskaber. Men fortolknings-fællesskaber orienterer sig aldrig eksklusivt mod den til grund liggende skrift. De opstår og lever desuden i kulturelle kontekster, der i høj grad virker ind på deres fortolkningsforudsætninger og -metoder. Samtidig kommer de i lighed med filosofi, historieskrivning og retsvidenskab til udfoldelse i en stadig dialog med den forudgående fortolkningshistorie, hvad enten det sker i en videreførelse eller i et opgør.

Skriften forstået som hellig skrift må naturligt nok stå i centrum som det stadige udgangs- og orienteringspunkt. Men det må ikke svække opmærksomheden for bibelreceptionens selvstændige værdi og mere centrifugale sider. For selv om Jesus-receptionen nærmest monopolagtigt blev samlet i Skriften, udfoldede ikke alene skriftreceptionen sig i en efterhånden uoverskuelig mangfoldighed. Faktisk fortsatte også Jesus-receptionen i skikkelse af udvidende genskrivninger af de senere kanoniserede evangelier, hvor kun fantasien synes at have sat grænser. Begyndelserne til denne Jesus-reception finder vi i de apokryfe evangelier. Og enhver tidsmæssig afgrænsning af denne genre er i virkeligheden arbitrær.³ For denne Jesus-reception optræder, foruden i f.eks. Middelalderens passionsspil, også i nyere og nyeste tid, enten i evangelielignende skrifter, i fantasifulde Jesus-biografier eller i ren romanlitteratur.

det vil sige aldeles enestaaende uden at der i dens Omverden var noget som helst, hvormed den kunde sammenstilles". Jeg vil gerne sige Anders Holm tak for denne henvisning.

² Se for denne måde at læse evangelierne på Mogens Müller, *Evangeliet og evangelierne. Evangelierne som bibelske genskrivninger* (København: Anis 2015).

³ F.eks. hører den muslimske genskrivning af Matthäusevangeliet under titlen *Barnabasevangeliet* fra enten begyndelsen af 1300-tallet eller slutningen af 1500-tallet med her. Men genren benyttes også i moderne tid.

2. Historisk kritik som restriktiv

Selvfølgelig har Skriften altid spillet en dominerende rolle. Selv begreber som ortodoksi og heterodoksi kan ikke skjule, at også heterodokse, ”kætterske” læsemåder er skriftreception. Spørgsmålet om eventuel legitimitet er i hvert fald et stykke hen ad vejen mest relevant i organisatoriske sammenhænge. Men indtil opfindelsen af bogtrykkerkunsten og en mere udbredt læsefærdighed i befolkningerne har Bibelen ikke mindst levet i sin formidling gennem forkyndelse, hymner, bildende kunst og musik. Med Oplysningsstiden og den voksende læsefærdighed, fulgt op af en billig-gørelse af den trykte bog, skiftede tyngdepunktet imidlertid, så vægten mere og mere kom til at ligge på den personlige tilegnelse gennem læsning. Og hvor den kirkelige autoritet blev mere og mere svækket, trådte den historiske kritik ind som en ny mulighed for at skabe en tillidsvækkende fælles platform. Det var ikke helt ved siden af, når Grundtvig her talte om et eksegetisk pavedømme.

Det viste sig nemlig ret hurtigt, at nok kunne den historiske kritik til en vis grad levere varen, men samtidig var det klart, at den var stærkt reducerende. Kun det, der kunne godtgøres som historisk sandsynligt, kunne også være troværdigt. Man tog simpelt hen ikke teksten efter pålydende, men søgte ”sandheden” bag den. Denne grundlæggende tilbageskuende tilgang kunne virke lammende, og vores generation af teologer havde i prædikenforberedelsen, trods en eventuel positiv indstilling til kommentarlitteratur, meget lidt glæde af at studere den i den sammenhæng. Der var da dengang også højrøstede repræsentanter for den opfattelse, at man for at blive en god prædikant skulle glemme alt det, man havde lært på universitetet. En formanende stemme som Johannes Muncks i afsnittet om Ny Testamente i håndbogen *Teologien og dens fag* fra 1960⁴ lyder også nærmest patetisk, når det hedder:

Da teologien bygger på Skriften, er det Ny Testamente et hovedfag, der leverer grundlaget for de systematiske discipliner og for den praktiske teologi. Derfor må både de systematiske og de praktiske teologer følge med i den nt forskning, og præsterne må ved deres præken, der ifølge Kirkens ordning er bundet til bestemte tekster, udlægge disse for deres menigheder i overensstemmelse med den videnskabelige tolkning. At der også og særligt i vore dage er mange sværmere, ændrer ikke dette fundamentale i Kirkens og teologiens holdning (s. 43).

Så længe historisk kritik blev opfattet som et forsøg på at trænge tilbage til det oprindelige, eventuelt til det faktuelle ”wie es eigentlich gewesen” (Leopold von Ranke), kom den nødvendigvis til at virke restriktiv og reducerende ved ikke at kunne indfange den virkelighed, som alene kan finde udtryk i fiktion.

⁴ Johannes Munck, ”Det ny Testamente”, *Teologien og dens fag*, red. Bent Noack (København: G.E.C. Gad 1960) 43-74.

3. Den litterære vending

Selv om ikke alle opdagede det lige med det samme, var det derfor befriende vinde, der begyndte at blæse med den såkaldte litterære vending, der inden for bibelvidenskaben i første omgang optrådte i skikkelse af narrativ eksegese. Herhjemme var det systematikeren Svend Bjerg, der gjorde begyndelsen med sin disputats *Den kristne grundfortælling: studier over fortælling og teologi* fra 1981. Nogenlunde samtidig skabte den canadiske litteraturforsker Northrop Frye (1912-1991) opmærksomhed for Bibelen forstået som samlet komposition, noget som historisk-kritisk bibelforskning med sit fokus på de enkelte forfatterskaber og den historiske problemstilling ikke havde haft megen sans for. Det skete i værket *The Great Code. The Bible and Literature* fra 1982, som først 10 år senere oplevede en dansk oversættelse.⁵ Det kom hurtigt til at betyde, at redaktionshistorien, der i sig selv stadig var bagudrettet, blev redaktions-kritik. Her blev de samme iagttagelser af de bibelske forfatteres kreativitet nu opfattet som den mere eller mindre nødvendige videreudvikling af traditionen, hvis den skulle overleve i nye kontekster og tider. Kort sagt: Receptionshistorien holdt sit indtog som historien om de selvstændige, men også nødvendige overtagelser af foreliggende overleveringer, der holdt dem i live. Det var den sandhed, som Alfred Loisy (1857-1940) bragte til udtryk i den berømte formulering: ”Jesus forkyndte Guds rige, men det var kirken, der kom”.⁶

Det åbnede hurtigt også for de sider af bibelsk receptionshistorie, der ikke udfoldede sig som eksplicit skriftfortolkning. For nu ikke at sige historisk-kritisk skriftfortolkning. For en del af arven fra Oplysningstiden lever stadig videre i skikkelse af en, mere eller mindre bevidst, udbredt fornemmelse af, at det er den historisk-kritisk fortolkede Bibel, der må være kanon, målesnor. Men dermed ses der bort fra i hvert fald tre forhold. Det første er, at en sådan forståelse isolerer en lille del af den vesterlandske kirke og teologi i forhold til både historien forud for Oplysningstiden og størstedelen af de kristne i dag, som bestemt ikke deler den historiske kritiks præmisser. Det andet er, at det miskender kristendommens forankring i de kulturelle forudsætninger, som den deler med sine omgivelser. Selv hvor kristne forsøger at sige sig fri for disse kulturelle forudsætninger som f.eks.

⁵ *Den store kode. Bibelen og litteraturen*. Oversat af Jan Ulrik Dyrkjøb (Århus: Aros 1992). Jan Ulrik Dyrkjøb havde forinden udgivet *Northrop Fries litteraturteori*. Berlinske Leksikon Bibliotek 132 (København: Berlinske Forlag 1979). Jf. desuden Jørgen I. Jensen, ”Litteraturkritiske udfordringer til teologien. Northrop Frye og bibelske formproblemer”, *Fønix* 1 (1977), 354-272; optrykt med slutnote i samme, *Mødepunkter. Teologi – kultur – musik. Artikler* (København: Forlaget Anis 2004), 282-307.

⁶ Se *La naissance du Christianisme* (Paris 1933), 368. Hos Loisy er udsagnet – til trods for dets hyppige inddragelse for det modsatte synspunkt – positivt ment.

darwinismen eller en historisk relativisering af Bibelen, kan de ikke skabe en hermetisk lukket boble omkring deres kristentro. Blandt andet vil dette ytre sig i apologetiske bestræbelser, der indadtil skal fastholde de troende, udadtil forsvare de angiveligt ”bibelske” positioner.

Det tredje forhold er det ”positive”, at Bibelens receptionshistorie udfolder sig i en kreativ proces, der faktisk allerede begynder inden for Bibelen selv, ja, endog inden for dens to dele, for så at fortsætte i en historie, der øjensynlig ingen ende vil tage. For bibelreceptionen viser sig som en i høj grad skabende proces. Som jødedommens hellige skrifter allerede på Jesu tid levede i et fortolkningsunivers, kom dette også til at gælde for den tidligste kristenheds vedkommende, nu med Kristustroen som det bestemmende fortegn og ganske snart med sine første skriftlige udslag, de apostolske breve og evangeliernes Jesus-fortællinger, som en del af det skriftkorpus, man til stadighed refererede til. Kunne man tidligere, bagudskuende, finde trøst i en forestilling om f.eks. forfatterne til evangelierne som ”litterært udannede kristne”, fordi de i så fald ikke selv digtede til, men trofast videregav det oprindelige,⁷ så har de seneste årtiers forskning vist, at traditionen, fremadskuende, levede og lever i kraft af en stadig, kreativ overtagelse i skikkelse af en udfoldelse, der er komplementær i forhold til sin samtids virkeligheds- og menneske-forståelse.

Jesus-receptionen udfoldede sig fra først af i et menighedsliv og ganske snart desuden i produktionen af skrifter, der lagde sig i forlængelse af dem, som man takket være sit udgangspunkt i jødedommen hele tiden havde haft. Tilsvarende fulgte bibelreceptionen også to spor. For ved siden af den egentlige skriftfortolkning udfoldede den sig også i et fromhedsliv, i en fortsættelse af produktionen af bibellignende skrifter, nytestamentlige apokryfer, prædikener og hymner, billedkunst, musik og drama. Med det sidste er vi inde på det felt, hvor Nils Holger har ydet sin store indsats. Og her har han været med til at vise, at bibelreceptionens spor er langt bredere end den regelrette skriftfortolkning lader ane. Ofte kan det ligefrem være vanskeligt umiddelbart at se, at det er bibelreception, som når det gælder afdækningen af Mozarts operaers rødder i middelalderlige kirkespil, hvis tekstlige forlæg tilmed har en i høj grad kompliceret tilblivelseshistorie. I det hele taget står vi her tit over for receptioner af Bibelen, som får deres eget efterhånden selvstændige liv.

Hvis kirkehistorien på nogen måde kan beskrives som skriftudlægningens historie, må det have den konsekvens, at kirken, opfattet som kristendommens nedslag i denne verden, forstås langt mere omfattende end blot som de eksisterende institutionelle kirkesamfund. For nu slet ikke at tale om den forsvindende del af kristendommen, der anerkender historisk-

⁷ Se Mogens Müller, ”Var forfatterne til evangelierne ”litterært udannede kristne” (Albert Schweitzer)?”, *Fem nye bidrag til fortolknings historie*. Publikationer fra Det Teologiske Fakultet 61 (København 2015), 121-146.

kritisk bibelforskning som sit udgangspunkt. En sådan bibelforskning behøver ganske vist ikke at være reduktionistisk i den forstand, at den sætter troværdighed lig historisk tilforladelighed. Men selv om den helt og fuldt anerkender de bibelske skrifter som menneskers tidsbetingede forsøg på at give udtryk for deres tro og teologi, så har den erfaringsmæssigt haft svært ved at acceptere receptionens selvstændige værdi som et eventuelt fuldgyldigt udtryk for kristendom.

Maria Magdalenes mange skikkelser⁸

4. Maria Magdalene i middelalderens liturgiske drama

I fem år, fra 1990-1995, var jeg vikar for Nils Holger Petersen eller Nils Petersen som de altid har sagt i Lindevang kirke, hvor Nils var sognepræst fra 1974, og indtil han i 1995 blev ansat på Det Teologiske Fakultet i København. I de fem år havde jeg kontor i embedsboligen og fulgte lidt med i forskningen i middelalderens liturgiske drama, som dækker en stor variation af ceremonier komponeret over hele Europa i en periode på 600 år fra begyndelsen af 900-tallet og fremad. Bl.a. mødte jeg der på Brdr. Reebergs Vej 5 en dag den amerikanske forsker C. Clifford Flanigan og oplevede et øjeblik at være helt tæt på den nyeste viden omkring de ceremonier, der knytter sig til processionerne påskemorgen. Det drejer sig om de såkaldte *Visitatio Sepulchri*- eller *Quem quaeritis*-ceremonier, som forestiller kvinderne, der går ud til graven og dér møder en eller to engle, som spørger: ”Hvem leder I efter?” – på latin: *Quem quaeritis*.

Mange år senere, stødte jeg på professor Flanigans navn i Nils’ egen forskning, idet han et sted citerer ham for følgende programatiske sætning: Alle ceremonier er lokale.⁹ Det er en enkel og let forståelig sætning, der i sig rummer års forskning. Kun den, der virkelig har været nede i substansen og studeret kilderne, kan gøre det så let for os andre.

For hvad betyder denne sætning, som også Nils’ egne undersøgelser bekræfter? Det betyder, at vi må opgive at finde udspringet, én bestemt kilde, én bestemt tradition. Det er umuligt at nå tilbage til den oprindelige tekst. For eksempel offentliggjorde Nils i 1991 et hidtil ukendt manuskript af *Visitatio Sepulchri* med angivelse af musikken (noder-musiktegn), fundet i rigsarkivet i Stockholm.¹⁰ Man kender ellers kun seks manuskripter fra

⁸ Det følgende videreudviklinger tanker i Lisbet Kjær Müller, *Maria Magdalene. Fra apostel til prostitueret* (København: Alfa 2010). En lettere revideret andenudgave findes som e-bog.

⁹ C. Clifford Flanigan er anført efter artikel af Nils Holger Petersen, ”’Quem quaeritis in sepulchro?’ The Visit to the Sepulchre and Easter processions in Piacenza 65”, *Il libro del Maestro. Codice 65 dell’archivio Capitolare della cattedrale di Piacenza (sec. XII)* (Piacenza: Tip.Le.Co. 1999), 109-122.

¹⁰ Se Nils Holger Petersen, ”A Newly Discovered Fragment of a *Visitatio Sepulchri* in Stockholm”, *Comparative Drama* 30 (1996), 32-40.

Skandinavien, og selv om der er forskelle, kan man godt tale om en skandinavisk tradition. Men ellers stammer manuskripterne især fra Frankrig, Tyskland, England og Prag.

Fælles for de middelalderlige ceremonier er, at de finder sted inden selve påskemessen, mens det endnu er mørkt, hvor man altså gentog kvindernes vandring ud til graven. Der er fundet over 1000 manuskripter fra denne periode, og der er store variationer afhængig af tid og sted. Nils argumenterer for, at *Visitatio Sepulchri* ikke er tænkt som et brud på liturgien, men som en integreret del af den. Der er tale om ”repræsentation”. Det, der skete engang i Jerusalem, sker igen her og nu. Deltagerne erfarede en forandring ikke kun i placering, men også i tid.

Visitatio-ceremonien forudsætter en procession, som bevæger sig op mod alteret, der forestiller Kristi grav. Bag alteret står englen/englene, spillet af for eksempel to præster, som synger *Quem quaeritis*, ”Hvem leder I efter?” Dialogens kerne er altid *Quem quaeritis*, men selv i denne simple form er der variationer, som afspejler, at de enkelte menigheder i klostrene og ved katedralerne har sat deres præg på ceremonierne ud fra deres åndelige ståsted og lokale praksis. Ligesom også den danske højmesse på en gang er den samme og alligevel varierer fra sogn til sogn.

I en variation fra begyndelsen af 1100-tallet når processionen frem til alteret og mødes med det kendte spørgsmål: ”Hvem leder I efter?” Og man må forestille sig, at alle i processionen, ja, måske hele menigheden, har identificeret sig med de præster, der spillede kvindernes rolle og får dette spørgsmål. Præsterne/kvinderne svarer: ”Jesus fra Nazaret, den korsfæstede”. Højdepunktet kommer nu med englens ord: *Non est hic* – ”han er ikke her”! Kristus er ikke i graven længere, graven er tom. Samtalen mellem de to grupper af gejstlige – repræsenterende englene og kvinderne – vil gøre opstandelsen til nutid.

Det har skabt et nærvær og har fået menigheden til at føle sig som meddelagtige i fortidens begivenheder. De har identificeret sig med kvinderne, hvilket var naturligt, da rollerne som disciple og Peter var ”besat” af pave-stolen. De har mulighed for at opleve opstandelsens glæde allerede nu. Med deres egen krop repræsenterer de den guddommelige historie og gør det usynlige synligt. Der skabes en bevidsthed om, at den opstandne er hos Gud i himlen, og vejen banes for det, der skal ske i påskemessen, hvor messeofferet er det centrale. Hostien, brødet, bæres frem som tegn på Kristi nærvær i sin menighed. De får del i den himmelske fremtid, som den opstandne har banet vejen for. Samtidig har dialogen haft en opdragende betydning. Kristendommen plantes nu nord for Alperne i den stærkt voksende kirke der.

I sin *Mozarts Requiem* skriver Nils (s 24):

Tiden omkring 800 var i alle henseender afgørende for dannelsen af den vestlige kirkes gudstjenesteformer. På denne tid blev romerske gudstjenestetekster og romersk gudstjenestesang indført i det karolingiske rige i et vist omfang, først og fremmest under Karl den Store (768-814). Der er – for den moderne forskning – ingen tvivl om, at der i den proces blev ændret ved i hvert fald en del af det indførte materiale. Tekster og ceremonier blev i et vist omfang tillempet til eller blandet med tidligere lokale traditioner.

Men der var i Karl den Stores rige stor opmærksomhed omkring spørgsmålet om autoritet. Rom havde stor symbolsk betydning, det var her, Sankt Peter lå begravet, og paven var vogter af kulten omkring denne grav, hvilket var vigtigt for karolingerne. Så selv om der i praksis var tale om forskelle, blev gudstjenestereformen lanceret som en indførelse af den romerske gudstjeneste-ordning og den romerske sang.

Med hans søn, kejser Ludvig den fromme (814-40), indledtes en ny epoke af kristendommens udvikling i Nordeuropa. For ham drejede det sig først og fremmest om at konsolidere alle tidligere erobringer og opretholde freden i det mægtige Frankerrige. Og til dette skulle udbredelsen af evangeliet på oldsaksisk om den ny himmelske høvding (Kristus) bidrage i den nordlige del af riget. På hans foranledning gik man i klosteret i Fulda i gang med at oversætte og gendigte et gammelt evangelieskrift til oldsaksisk. Og dette skrift var hverken Matthæus-, Markus-, Lukas- eller Johannes-evangeliet, men en syntese af alle fire, nemlig en såkaldt evangelieharmonie, en tradition, der går helt tilbage til oldkirken i Syrien, hvor Tatian omkring 175 nedskrev en redigeret fortælling om Jesu liv. I midten af 500-tallet blev en lignende fortælling nedskrevet på latin og med brug af Vulgatas oversættelse af evangelierne. Skriftet hedder på oldsaksisk *Heliand*¹¹ og er en digtkreds i 71 sange, hvor den 70. sang fortæller om Peter og Johannes' kapløb og Maria Magdalene ved graven, så de to episoder har været let tilgængelige fra midten af 800-tallet i det saksiske sprogområde.

Det er ind i denne religiøse og politiske situation, vi skal se, hvordan *Visitatio*-ceremonierne udvikler sig. Susan K. Rankin, forsker i middelalderliturgi, beskriver, hvordan der blev føjet nye episoder til.¹² For eksempel blev der i det tyske repertoire tilføjet en scene, hvor Peter og Johannes løber om kap ud til graven, og der er også nu en scene, hvor Maria'erne går hen til købmanden for at købe vellugtende salver, inden de går til graven. Wipo, der blev født i fyrstedømmet Burgund omkring 990, og som blev hofkapellan hos Konrad 2., skrev både tekst og melodi til den sekvens *Victimae Paschali laudes* (lovpris offerlammet), der ofte benyttedes til at udvide dialogen *Quem quaeritis*, og som på den måde lod Maria

¹¹ Oversat til dansk i *Heliand. Det oldsaksiske evangelium. En digtkreds i 71 sange*. Gendigtet af Lars Busck Sørensen (København: Alfa 2007).

¹² Se Susan K. Rankin, "The Mary Magdalen scene in the 'visitatio sepulchri' ceremonies", *Early Music History*, vol 1 (1981), 227-255.

Magdalene spille en mere fremtrædende rolle. Både kapløbet mellem de to disciple og Maria Magdalenes enestående rolle ude ved graven påskemorgen findes kun i Johannesevangeliet, som åbenbart er kommet til at spille en mere fremtrædende rolle.

Mødet mellem Kristus og Maria Magdalene ude i haven påskemorgen henter sine replikker fra den latinske Bibel, Vulgatas oversættelse af Johannesevangeliet 20,11-17. Men der er store variationer, når man sammenligner de forskellige skriftelige kilder, skriver Susan K. Rankin. I de fransksprogede ceremonier følges evangeliet nøje. Da hun grædende bøjer sig ind i graven og ser to engle i hvide klæder, spørger de: ”Kvinde, hvorfor græder du?”, og derefter møder hun den opstandne Jesus. I de tysksprogede manuskripter er mødet med englene udeladt, og den første person, Maria Magdalene møder, er den opstandne selv, der spørger: ”Kvinde hvorfor græder du? Hvem leder du efter?” De forskellige traditioner genskriver og levendegør Vulgata-teksten, snarere end de gengiver den. For eksempel får Maria Magdalene nogle gange en særlig rolle, en klagesang, *sololament*. I nogle af ceremonierne bibeholdes englenes spørgsmål i flertalsformen ”Hvem leder I efter”, sådan som kvinderne bliver spurgt ifølge Lukasevangeliet 24,5: ”Hvorfor leder I efter den levende blandt de døde?” Mens dette spørgsmål ikke stilles hverken i Markusevangeliet eller Matthäusevangeliet.

I 1100-tallet bliver påskeceremonierne også yderligere udvidet med for eksempel en scene, hvor de tre kvinder går hen til købmanden for at købe olie og ude ved graven bliver Maria Magdalene den centrale figur, opløst i gråd og klage, da hun opdager, at graven er tom. Hun er fyldt af sorg og så ulykkelig, at hun besvimer. *Quem quaeritis*-ceremonierne udvikler sig i takt med, at Maria Magdalene får sit eget liv i traditionen og hendes betydning vokser hen mod midten af 1200-tallet.

I *Carmina Buranas* store passionsspil får vi endnu et eksempel på, hvordan skildringen af Maria Magdalenes liv vokser og bevæger sig fra de bibelske traditioner til de legendariske.¹³ Hun er blevet et forbillede for tilskuerne som synderinden, der omvender sig. Man mener, at det store passionsspil er komponeret omkring 1180. Det fortæller om Jesu liv og død og kan deles op i 20 scener. Strukturen kan sammenlignes med en tofløjet middelalderlig albertavle, hvor hver halvdel har et centralt billede omgivet af ni mindre scener. I den første halvdel af stykket er det Maria Magdalene, der er heltinde.

Femte scene, som står centralt i stykkets første del, indledes med en regi-bemærkning om, at farisæeren nu skal invitere Jesus til middag, og Jesus svarer: ”Lad det blive, som du siger”. Farisæeren skal nu bede sine tjenere

¹³ Det store passionsspil, *Carmino Burana*, er her anført efter Peter Dronke, *Nine Medieval Latin Plays* (Cambridge: Cambridge University Press 1994), 199-237.

om at gøre alt klar. Og så følger Maria Magdalenes første sang om, at verdens glæder og fornøjelser er søde og kærlige, dens liv er blødt og fuldt af nåde. Hun brænder for denne verdens tiltrækning og vil ikke undgå dens sanselighed. Hun vil løbe efter verdens glæder til sine dages ende, vil pleje sin krop og vil ikke bekymre sig om andet, hun vil smykke sig med mange farver. Maria og hendes piger går nu til købmanden for at købe kosmetik, og der følger en dialog mellem købmanden og Maria på tysk, i modsætning til det foregående, som er på latin. I dialogen beder Maria om rouge til kvinderne, så hun kan tvinge de unge mænd til kærlighed – selv mod deres vilje. Og nu henvender hun sig direkte til de unge mænd: ”Se på mig, unge mænd, lad mig erobre jer” (s. 133).

Så går Maria i seng, og en engel synger om, hvordan hun har nyt til hende om Jesus fra Nazaret, der sidder i Simons hus og spiser middag. Jesus er fuld af nåde og magt, han befrier mennesker fra deres synder, og folkemængden udråber ham til verdens frelser. Hele scenen, Marias sang og vandringen til købmanden, gentages et par gange. Og Maria synger derefter om sit syndefulde liv fuldt af snavs og skamfulde laster. Sproget minder om pave Gregor Den Stores prædiken over Lukasevangeliet 7 om synderinden i farisæerens hus. Og Maria synger: ”Bort med dig glamourøse verden, skinnende kjoler. Fly øjeblikkelig fra mig, I usle elskere”. Nu går hun for tredje gang til købmanden med sine piger, og denne gang for at købe kostbar salve og koret synger: ”Hun kom til Jesu fødder, den syndefulde kvinde, Maria”.

Maria skal nu gå hen til ham, der spiller Jesus, idet hun grædende synger om, at hun, som var en afskyelig syg, vil gå til lægen og bede om medicin. Hun er den, der skal ofre sine tårers længsel, sit hjertes klage – til ham, som hun hører gør alle syndere raske. Det næste, der sker, er en dialog mellem Jesus og farisæeren, der bygger på Lukasevangeliet 7, og hvor pointen er, at den, der har elsket meget, også får meget tilgivet. Denne lange 5. scene slutter med, at Jesus synger: ”Kvinde dine synder er tilgivet dig. Din tro har frelst dig. Gå med fred”. Nu skal Maria rejse sig og gå, idet hun synger klagesang (på tysk) om, at hun ulykkelige kvinde har fortjent Guds vrede, han som gav hende sjæl og krop. Nu har Guds vrede vækket hende. ”Fat mod alle gode mænd og kvinder. Gud vil lede krop og sjæl”. Imens synger disciplene: ”Denne farisæer prøvede at dæmme op for barmhjertighedens kilde”.

I anden halvdel af stykket ligger den centrale scene hen mod slutningen af Langfredag, og det er ikke Maria Magdalene, der står centralt, sådan som hun gør det i *Visitatio Sepulchri*-ceremonierne, men det er Jesu mor, Jomfru Maria, der bliver hovedperson med sine tre hjerteskræende klagesange.

Maria Magdalene blev en af middelalderens mest populære helgeninder, til tider overgik hun selv Jomfru Maria. Hun blev knyttet til bodens sakramente, og især de to tiggermunkeordener, franciskanerne og domini-

kanerne, knyttede hende til sig. Prædikener og anden fromhedslitteratur viser, hvad hun har betydet for skabelsen af en religiøs bevidsthed også hos lægfolket. Billedet af Maria Magdalene som den bodfærdige synderinde slog igennem med stor kraft både hos mænd og kvinder, men også andre sider af helgenindens liv blev fremhævet. Hun blev således identificeret med Maria i Betania, der salver Jesus, og som søster til Martha og Lazarus kom hun til at repræsentere det kontemplative liv. Hun var discipel og opstandelsesvidne, Hun blev den nye Eva, som sonede den gamle Evas synd. Hun var prædikant, ”apostlenes apostel”, og blev Frankrigs apostel.

I *Den Gyldne Legende* nedskrevet af den italienske dominikaner og provincialprior Jacobus de Voragine i 1264-1267 sammenskrives den bibelske og den legendariske Maria Magdalene til en stor helgenlegende.¹⁴ Der skelnes skarpt mellem, hvordan hun var før og efter omvendelsen i Simon den Spedalskes hus. Maria skildres som en kvinde af fornem slægt. Hendes søster Martha ejede byen Betania og hendes bror Lazarus en stor del af Jerusalem, mens hun selv herskede over Magdala. Maria, som var både rig og smuk, levede et udsvævende liv, og det var derfor hun blev kaldt ”synderinden”. Der var i middelalderen lærde, som fastholdt at der var tale om tre forskellige kvinder, men det blev overhørt, så stærk var traditionen blevet. Der er noget plastisk over hende, som gør, at hun er blevet formet forskelligt op gennem kirkens historie. Sig mig hvilken tid, du lever i, og jeg skal sige dig, hvordan du forstår Maria Magdalene.

I forbindelse med det Andet Vatikanerkoncil fra 1963 besluttede man også at revidere helgenkalenderen.¹⁵ Her er det bemærkelsesværdigt, at det i kalenderen til Maria Magdalenes helgendag den 22. juli fremgår, at man kun fejrer hende, som Kristus viste sig for efter sin opstandelse og ikke som synderinden i farisæerhuset, hvilket har betydet, at man har fjernet teksten fra Lukas kapitel 7 fra liturgien. Den katolske kirke har hermed indrømmet, at hun ikke ifølge evangelierne er identisk med synderinden.

Det rejser to spørgsmål, dels om hvorfor kirken overhovedet identificerede Maria Magdalene med synderinden, dels hvad det gør ved Maria Magdalene-skikkelsen, at hun nu igen alene er opstandelsesvidne?

5. Maria Magdalene i Det Nye Testamente og tiden derefter

På en måde gælder professor Flanigans ord, at alle ceremonier er lokale, også om evangelierne. Vi står med fire selvstændige traditioner, blevet til i hver sit miljø og hver sin tid. Det betyder, at Jesusfortællingen allerede er transformeret, det er umuligt at nå bag om opstandelsen og finde tilbage til den jordiske Jesus. Og det samme gælder for Maria Magdalene i

¹⁴ En dansk oversættelse af Maria Magdalene-legenden i dette værk foretaget af Jørgen Ledet Christiansen findes i Müller 2010, 293-300.

¹⁵ Se herom Esther A. de Boer, *The Gospel of Mary. Beyond a Gnostic and a Biblical Mary Magdalene*. (London: T. & T. Clark. 2004), 4.

evangelierne. Hun er allerede transformeret, således, at vi møder fire forskellige Maria'er. Alligevel er det muligt at nå tilbage til Maria Magdalene, som hun var i begyndelsen, dels ved at spore en udvikling i de fire evangelier, dels ved at inddrage de ældste kilder, Paulus' egne breve.

Maria Magdalene er med i lidelseshistorien i alle fire evangelier. Hun er i Matthæusevangeliet den sidste, der forlader Golgata Langfredag og den første, der er ude ved graven Påskemorgen. Hun er således centralt placeret også i fortællingerne om Jesu opstandelse. Hun er den eneste af kvinderne ude ved graven, som nævnes ved navn i alle fire evangelier. Men sammenligner man de fire beretninger, er der store forskelle. Allerede i Det Nye Testamente er der således tale om reception. Der kan spores en udvikling i forståelsen af hendes rolle, idet hendes betydning som opstandelsesvidne svækkes i det yngste af evangelierne, Lukasevangeliet fra omkring 120-130 e.Kr. Til gengæld lægges her de spor ud til den nye identitet, som senere får så skæbnesvanger betydning for kristendommens udvikling i den vestlige kirke. For det er først i Lukasevangeliet, hun får en historie, idet det fortælles, at Jesus drev syv dæmoner ud af hende. Og hvem kan så have tillid til hendes vidnesbyrd?

Lukasforfatteren har transformeret hende fra at være opstandelsesvidne til blot at høre til kvindegruppen, og det fortælles nok, at kvinderne gik til graven, og at de kom tilbage med budskabet til apostlene, men for dem lød det som løs snak, og de troede ikke kvinderne. Det er Peter, der bliver opstandelsesvidnet: "Herren er virkelig opstået, og han er set af Simon" (Luk 24,34).

Grundstenen til den enorme betydning, som graven får både symbolsk i gudstjenesten og i de liturgiske påskespil, lægges allerede i Paulus' breve. Paulus er kirkens første teolog og det eneste menneske, vi som nutidige læsere kan lære at kende, fordi vi har breve fra hans egen hånd. I 1 Kor 15,3-5, som er fra begyndelsen af 50'erne, skriver Paulus, at Kristus døde for vore synder, som det var forudsagt i Skrifterne, at han blev begravet, og at han opstod på den tredje dag efter Skrifterne. Og at han blev set af Kefas (Peter) og dernæst af det tolv.

Små tyve år senere udfolder forfatteren til Markusevangeliet dette sted hos Paulus i en fortælling. På den måde kom han til at danne skole. Han er den første, der skriver et evangelium, og især Henrik Tronier har på overbevisende måde vist, at Markusevangeliet kan læses som en allegori. I sin litterære iscenesættelse af Kristus-figuren muliggør denne forfatter, at menigheden kan gå den nye vej. Vejen (*hê hodos*) var i samtiden en udbredt metafor for værdibestemte måder at leve på. I Markusevangeliet bliver vejen et grundlæggende symbol, idet fortællingen både er udformet som en rejse i det geografiske landskab og samtidig på et andet plan er en rejse i det mentale landskab, hvor de nye forhold til gudsdyrkelsen bliver til. Jesus er på vej til Jerusalem til lidelse, død og opstandelse. Det er skildret helt

konkret som en rejse i landskab og tid, men samtidig er der tale om en skjult vej, en rejse i det mentale landskab, hvor vejen, søen og båden symboliserer noget andet. Dette plan er en verden af mentale størrelser, der ligger uden for fortællingen selv og dens begivenheder. Det allegorisk symboliserende plan og dets aftryk i den konkrete fortælling er ikke synlig for enhver, men kun for den indviede, kompetente læser, der selv er forankret i den anden virkelighed, der implicit kommer til udtryk i fortællingen. ”Den allegoriske mening på det skjulte plan er læserens egen menigheds-situation”.¹⁶

Det er først ved rejsens afslutning, at vi møder kvinderne, og det er langt fra tilfældigt. Vi hører om en gruppe kvinder, som så til på afstand, da Jesus blev korsfæstet, og blandt dem var tre navngivne kvinder: Maria Magdalene og Maria, mor til Jakob den Lille og Joses, samt Salome. Det eneste, der fortælles om dem, er, at de havde fulgt Jesus helt fra Galilæa og havde sørget for ham. Endelig får vi at vide, at der stod mange andre kvinder, som alle var kommet op til Jerusalem sammen med ham. Med ekkoe fra Det Gamle Testamente skildres det, hvordan Peter, Jakob, Johannes og de andre disciple, som ellers havde fulgt ham helt fra Galilæa, nu forrædt og fornægtede ham og flygtede til alle sider. Kvinderne, som havde sørget for ham (dvs. støttet ham økonomisk) og altså været en del af disciplergruppen, træder først nu i forbindelse med hans lidelse, død og opstandelse åbenlyst frem. Og forfatteren til Markusevangeliet skaber en gravscene, hvor kvinderne går ud for at salve den døde, men hvor den døde er væk, og en engellignende skikkelse fortæller dem, at han er opstået, og at de skal sige til hans disciple og til Peter, at han er gået forud for dem til Galilæa. ”Der skal I se ham, som han har sagt jer det.” (Mark 16,7) På et plan kan Markus’ menighed følge disciplene, men på et højere plan er det kvinderne, der er interessante.

Tilhørerne har kunnet identificere sig med kvinderne, som så til på afstand, ligesom de selv er på afstand af begivenhederne og først er kommet til efter Jesu død. For det er situationen for Markus’ menighed, der lever efter opstandelsen. De har læst hos Paulus om tilsynekomsterne, om at hans først blev set af Kefas og dernæst af de tolv. Men det hjælper dem ikke, de venter stadig på, at Kristus skal komme igen, menneskesønnens komme med himlens skyer. Det er for at udfylde denne tid, dette rum, at Markus-evangelisten skriver sit evangelium. Det er skrevet til brug ved gudstjenesten og måske i undervisningen for at fastholde menigheden på troen, håbet og kærligheden trods fortsat lidelse og død i verden. I stedet for Jesu genkomst kom Markusevangeliet, og kvinderne spiller med Maria

¹⁶ Se Henrik Tronier, ”Markusevangeliets Jesus som biografiseret erkendelsesfigur. ’Ny skabelse’ fra Paulus til Markus”, *Frelsens biografisering*, red. Thomas L. Thompson & Henrik Tronier, Forum for Bibelsk Eksegese 13 (København: Museum Tusculanum 2004), 237-271 (255).

Magdalene i spidsen her en helt central rolle som dem, menigheden kan identificere sig med, fordi de er i en lignende situation, de har hørt budskabet om opstandelsen og skal give det videre – uden selv at have set ham. Måske var de tre navngivne kvinder i Markusevangeliet nogle, der har hørt til menigheden og nu er døde, og som man gerne har villet ære. Og Maria Magdalene er den eneste kvinde, der får en by, Magdala ved Genesaret Sø, knyttet til sit navn.

Samtidig er valget af de tre kvinder udtryk for, at der vendes op og ned på værdisystemerne, idet det er dem uden status, der får højstatus, en situation menigheden måske også har kunnet nikke genkendende til. Det var heller ikke disciplene, men en fornem jøde, Josef fra Arimatæa, som også ventede Guds rige, der sørgede for, at Jesus blev lagt i en grav, og det var ”Maria Magdalene og Maria, Joses’ mor, som så, hvor han blev lagt” (Mark 15,42-47). Her ved graven, hvor fortællingen kulminerer, krydser Peter og Maria Magdalene hinanden, for nu er det kvinderne, der tager over. Her hvor rejsen slutter helt konkret med disciplenes flugt, lader forfatteren alligevel rejsen fortsætte. De tre kvinder, der går ud til graven påskemorgen, repræsenterer alle mennesker. Tretallet er værdiladet, og kvinderne får værdi, ikke fra deres køn, men fra det budskab, som de har hørt og nu selv bliver katalysator for, og evangeliet slutter symbolsk med den tomme grav og Jesu fravær. De bliver nu symbol på de nye vilkår for forholdet til Gud, hvor alle er inkluderet i kraft af Ånden, Helligånden, som optræder centrale steder i Markusevangeliet, hvor Jesus kæmper og vinder over dæmonerne og de urene ånder. Nu ligger fortolkningskompetencen i menigheden, symboliseret i de tre kvinder, der må tage over i kampen. Også her kan der trækkes linjer tilbage til Paulus.

Paulus skriver til korinterne: ”Ved I ikke, at I er Guds tempel, og at Guds ånd bor i jer?” (1 Kor 3,16). Det er en dristig sætning. Her er det menigheden, der som et legeme, er fyldt af Guds ånd. Det er denne erkendelse, som Markusevangelisten nu udfolder i narrativ form for at skærpe menighedens sans for, at alt ansvar nu ligger hos modtagerne, fortolkerne. Det er dem, der er fortolkningsmyndighed. Og dem, der skal give budskabet videre til disciplene og Peter – *menigheden kom før præstesketet*. Men den situation ændrer sig allerede i Matthäusevangeliet.

Alle fire evangelister er skabende teologer, og det må have stødt forfatteren til Matthäusevangeliet, som er skrevet i 80’erne i et helt andet miljø, at Markusevangelisten slutter sit evangelium med, at det er kvinderne ved graven, der får budskabet og skal sige det videre til disciplene. I hvert fald genskriver han Markusevangeliets slutning, idet han lader Maria Magdalene og den anden Maria selv møde den opstandne ude ved graven påskemorgen. Der står, at han hilser dem med et ”God morgen!” Og de omfavnede hans fødder og tilbad ham. Nu gentager den opstandne, at de skal sige til hans brødre, at de skal gå til Galilæa. Der skal de se ham. Og dette

evangelium slutter da også med, at den opstandne møder de elleve på et bjerg i Galilæa og sender dem ud i alverden. Nu er forkyndelsen i deres hænder, kvinderne ved graven er blevet en parentes, og et begyndende skel mellem læg og lærd anes, dog er det først hen mod slutningen af 200-tallet, at præstetitlen dukker op.

I Johannesevangeliet bliver Maria Magdalene ude ved graven alene, hun græder, søger sin Herre, og da hun genkender ham, forsøger hun at holde på ham, men han får hende til at give slip, fordi han endnu ikke er steget op til sin Far. I den latinske oversættelse af den græske grundtekst står der "noli me tangere", "rør mig ikke", hvilket giver nogle andre associationer end "hold mig ikke tilbage", som den græske tekst mest rimeligt oversættes.

Hvad var det for en opfattelse af forholdet mellem Jesus og Maria Magdalene, der i begyndelsen af 400-tallet får kirkefaderen Hieronymus til i sin oversættelse fra græsk til latin at fastholde eller vælge "noli me tangere"? Var det fordi Maria Magdalene på dette tidspunkt er ved at blive identificeret med synderinden?

I Johannesevangeliet selv er det ikke kærlighed som seksualitet, der træder frem, men kærlighed som erotik, relation, samhørighed. Udtrykket: "Hold mig ikke tilbage", kan være et ekko fra Højsangens: "Jeg vil søge ham, jeg elsker så højt, Jeg søgte ham, men fandt ham ikke[...] Vægterne, der går rundt i byen, fandt mig. 'Har I set ham, jeg elsker så højt?' Næppe var jeg sluppet forbi dem, før jeg fandt ham[...] Jeg greb fat i ham, jeg slap ham ikke" (3,3-4). Men det var først i 1992-oversættelsen af Bibelen, at man ikke bare oversatte "Rør mig ikke", men gik tilbage til den originale græske tekst og gengav: "Hold mig ikke tilbage" (Joh 20,17). Så stærk var og er traditionen, at Pil Dahlerup i sin bog *Sanselig senmiddelalder* fra 2010 har et helt kapitel med titlen: "Noli me tangere – Maria Magdalena".¹⁷ Heri beklager Pil Dahlerup, at man i 1992-oversættelsen har ændret ordlyden fra "rør mig ikke". Det gør hun, fordi "noli me tangere" er blevet et begreb i kunsthistorien, idet scenen er fremstillet igen og igen op gennem middelalderen og helt frem til moderne tid på en sådan måde, at de netop ikke rører ved hinanden, men den opstandnes kropssprog signalerer afstand. Tænk hvis det ikke var denne kønsforskrækkede holdning, der var blevet givet videre! I Johannesevangeliet kommer den opstandne påskedags aften, mens disciplene er samlede i Jerusalem, og blæser ånde i dem og siger: "Modtag Helligånden!" Og han giver dem magt til at forlade synder (Joh 20,22-23).

I de apokryfe evangelier, for eksempel Mariaevangeliet fra omkring 150, udvides Maria Magdalenes rolle som mediator, idet der nu opstår en dialog

¹⁷ Pil Dahlerup, *Sanselig Senmiddelalder. Litterære perspektiver på danske tekster 1482-1523* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2010), 445-482.

mellem Maria og nogle af de andre disciple om, hvad den opstandne har sagt til hende (Joh 20,18). Peter er tydeligvis jaloux og spørger på disciplenes vegne, om Frelseren virkelig fortrak hende frem for dem. Og en anden discipel Levi (også kaldet Matthæus) svarer, at Frelseren kendte hende godt og elskede hende mere end dem, så det skal de ikke skamme sig over, men nu skal de gå ud i verden for at forkynde og prædike. Sådan fik den apokryfe Maria Magdalene betydning som opstandelsesvidne i disse randmiljøer, som, med udgangspunkt i Paulus og Johannesevangeliets teologi, skabte en kristendomsform, hvor erkendelse, ”*gnosis*”, var det afgørende. I kampen mod disse miljøer, hvor kvinder skulle blive som mænd og holde op med at føde børn, skabtes den almindelige kirke, der lå i forlængelse af de teologiske holdninger, som kommer til udtryk i Matthæusevangeliet og ikke mindst i Lukasevangeliet og Apostlenes Gerninger, hvor vi for første gang hører om Kristi himmelfart og Pinsen.

Disse to fester er med til at skabe orden i den voksende Jesus-fortælling. Menigheden får nu en fortælling med en slutning. Den opstandne kommer på plads i himlen, de elleve bliver til de tolv igen, idet der vælges en erstatning for Judas, og efter at de havde ventet i 50 dage, kom Helligånden som et kraftigt vindstød, og tunger som af ild satte sig på hver enkelt. Nu er Helligånden bevidst lagt i rør, og fortolkningsmyndighed og autoritet knyttes til apostlene Pinsedag.

Når Maria Magdalene gled fra at være opstandelsesvidne og centralt placeret som mediator til at være synderinde, hænger det sammen med hendes køn. Jo mere kristendommen blev domesticeret og blev en del af det omgivne samfund, des mere måtte kirken tilpasse sig den antikke verdens tankesæt og normer. Den frihed uanset køn i forhold til Herren, som Paulus skriver sig frem til, var uacceptabel i en verden, hvor kvinden rent medicinsk blev anset for at være gjort af et blødere, svagere materiale og derfor var en ufærdig mand. Samtidig udviklede kirken selv et patriarkat, hvor apostlen Peter med tiden fik status som Roms første biskop.

Det var pave Gregor Den Store, der i 592 i Rom i nogle prædikener identificerede Maria Magdalene, dels med den unavngivne synderinde i Lukasevangeliet, dels med Maria i Betania i Johannesevangeliet, og som dermed stadfæstede den udvikling, som var begyndt.¹⁸ I den latinsktalende kirke, med hovedsæde i Rom, skabtes nu en ny helgeninde, St. Maria Magdalene. Hun var stadig centralt placeret i påskebegivenhederne, sådan som vi så det i middelalderens liturgiske drama, men hun er det ikke hovedsagelig som opstandelsesvidne, men som bodfærdig synderinde, som har elsket meget og derfor fået meget tilgivet. I den østlige græksprogede kirke med hoved-

¹⁸ Disse to prædikener findes i dansk oversættelse ved Jørgen Ledet Christiansen i Müller 2010, 270-284.

sæde i Byzans blev de tre kvinder holdt adskilt, og Maria Magdalene bliver her ved med at være salvebærer – *myrrophores* – og opstandelsesvidne.

Det var bodens store betydning i 1200-tallet og frem, der er en del af forklaringen på Maria Magdalenes voksende popularitet. På kirkemødet i Laterankirken i Rom i 1215 blev det bl.a. vedtaget, at alle havde pligt til mindst én gang om året at aflægge privat skriftemål for sognepræsten og tage del i nadveren. På den måde fik kirken knyttet lægfolket nærmere til kirken og magt over sjælene. Bodssakramentet fremmede individualiseringen, hvilket hang sammen med, at det som det eneste af de syv sakramenter forudsætter en bestemt sindstilstand hos modtageren.¹⁹ Maria Magdalenes betydning hænger sammen med hendes egnethed som identifikationsfigur for det bodfærdige menneske. De syv dæmoner, som Jesus ifølge Lukasevangeliet havde drevet ud af hende, blev til de syv døds-synder. Både mænd og kvinder identificerede sig med den bodfærdige synderinde, der med udslået hår knælende greb om korsets fod, sådan som Maria Magdalene blev fremstillet på utallige altertavler fra midten af 1200-tallet og frem. Og fra prædikener ved vi, at hendes tårer bliver tegn på både smerte og anger. Hendes synd bliver transformeret til renhed gennem hendes tåreflod. Maria Magdalenes tårer bliver i prædikerne efterhånden udlagt dråbe for dråbe.²⁰ Der sker det, som er naturligt i det mandlige fortælle-univers, at kvinden som køn bliver et symbol i sig selv. Det er kvinden som køn, der repræsenterer angeren. Fordi Maria Magdalene som kvinde efter datidens medicinske opfattelse bestod af kolde og våde dele. Kønnen er her afgørende som symbol på den flydende tilstand, som er forudsætningen for at bekende sine synder. Manden bruger kvinden som køn for at vise, hvad der sker, når åndelig hårdhertethed blødes op af den guddommelige nåde og kærlighed. Ligesom Maria Magdalene ved hjælp af sorgens tårer transformerede sine synder til dyder. Det var skriftefaderen, der udlagde teksten, og det er klart, at det opleves forskelligt, alt efter om man har kvindekroppen på eller bare har den som forbillede. Kvinder må nødvendigvis tolke deres krop med, den syndige krop, der renses – det skal og kan mænd ikke. Ved at knytte synden til biologien låses halvdelen af menneskeheden fast, og den kristne kirke kommer til at repræsentere det kvindesyn, som er dominerende i størstedelen af verden, hvor kvinder undertrykkes, befamles og voldtages, fordi de bare er kvinder! Hvad der er kommet ud af fordøren med Paulus og Markusevangeliet, får teologerne med tiden ind af bagdøren ved at identificere Maria Magdalene med synderinden og dermed Evas ur-

¹⁹ Se hertil Knud Banning, ”Maria Magdalene i Biblia Pauperum”, *Det Nordiske Symposium for Ikonografiske Studier. Kvindebilleder* (København: I kommission hos Akademisk Forlag 1989), 17-30.

²⁰ Jf. hertil Katherine Ludwig Jansen, *The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Age* (Princeton: Princeton University Press 2000).

synd. Glemmt er, at Kristus ifølge Paulus som den anden Adam sonede alle menneskers synd – også Evas.

Jeg har forsøgt at vise, hvordan der lægges spor ud til denne udvikling allerede i de kanoniske evangelier, og at udviklingen fortsætter, hvilket kalder på en ny identitet for kvinderne og især kronvidnet Maria Magdalene. Maria Magdalene har mange skikkelser, og jeg er ofte blevet spurgt om, hvorfor det er så galt, at hun bliver identificeret med synderinden, vi er alle syndere. Og det ville heller ikke være så galt, hvis det ikke skyggede for det, som hun oprindeligt er sat i verden for. Nemlig som symbol på og rollemodel for den menighed, der selv har skabt evangelierne, hvoraf Markusevangeliet er det første og derfor grundlaget for de andre. Her kan fællesskabet identificere sig med kvinderne, som er dem, der får budskabet og skal give det videre. Menigheden, som består af både mænd og kvinder, er de første fortolkere, det er i deres midte, evangeliet, det glædelige budskab, bliver til som en fortælling om de nye vilkår for forholdet til Gud.

I Paulus' breve får menneskeheden en helt ny etos, den gamle asymmetri er ophævet, og kønnet er ikke længere markør for forholdet til Gud, det er alene ånden i hjertet. Vi er nede i substansen, nede ved de kulturelle og religiøse rødder. Hvis det blev virkelighed, ville verden blive mindre ustabil.

Slutning

6. Jesus og nogle af evangeliernes bipersoner går på scenen og til filmen

Rigdommen i Jesus-receptionen har imidlertid også udfoldet sig i fortællinger om andre skikkelser omkring Jesus end Maria Magdalene. En række findes i de fortællekredse omkring forskellige af apostlene, som optræder i de apokryfe apostelakter.²¹

Men siden kom såvel en billedside som en lydside til. Det sidste gælder i nyere tid f.eks. operagenren. Til dens forgængere kan man tælle de forskellige passioner, hvor især Bachs er kendte. Her består tekstsiden dog alene af bibelcitater, hvor særpræget især fremkommer gennem udvalget og sammensætningen samt selvfølgelig musikken. Kendt er også et juleoratorie som Händels *Messias*. Men med f.eks. *Salome* af Richard Strauss (1864-1949) var det en biperson, der kom i centrum. Librettoen til *Salome* er skabt af Hedwig Lachmann efter et skuespil i én akt af Oscar Wilde (1854-1900) fra 1891, oprindeligt skrevet på fransk. Det skulle have været uropført i London i 1892, men blev ramt af censuren, og efter en enkelt opførelse i New York i 1907, blev det dér straks taget af plakaten. Stykket bygger hovedsagelig på fortællingen i Markusevangeliet kap. 6 vers 17-29 (jf. Matthäusevangeliet kap. 14 vers 3-12) om Johannes Døbers død, hvor den dansende piges navn dog ikke er nævnt – det kender vi kun fra Josefus

²¹ En række af disse udkom for første gang i dansk oversættelse i *Nytestamentlige apokryfer*, oversættelse, indledninger og noter ved Jørgen Ledet Christiansen & Helge Kjær Nielsen (København: Bibelselskabet 2002, 2. udg. 2005).

(*Den Jødiske Krig* 1,563 og *Det Jødiske Folks Historie* 17,21), der dog ikke sætter hende i forbindelse med Døberens død. I operaen bliver en lang dialog mellem Salome og Døberen, der ikke er uden sensualitet, forspillet til prinsessens krav om den helt afvisende profets hoved på et fad. Her fyldes på genskrivningens præmisser det hul ud i fortællingen, hvorfor den unge pige, der får tilbudt indtil det halve af Herodes Antipas' kongerige, skulle foretrække et afhugget hoved.

At Jesus-fortællingen desuden har oplevet en lang række filmatiseringer, kan ikke overraske. Her findes der en længere række eksempler, hvor Pier Paolo Pasolinis *Matthæusevangeliet* fra 1964 udmærker sig ved stor tekst-troskab. Også musicalen har indoptaget Jesus-fortællingen, ikke mindst i skikkelse af *Jesus Christ Superstar* fra 1973.²² Over alt udspiller sig i større eller mindre målestok den frihed, som en moderne kontekstualisering fordreder. For selv det mest intense forsøg på at genskabe fortiden kan ikke hindre, at det sker ud fra modernitetens forudsætninger.

Dog gælder det om hele denne receptionshistorie, at dens mange forskellige udslag aldrig har erstattet de bibelske grundfortællinger. Bibelen følger med hele vejen som det faste udgangspunkt, som man hele tiden kan vende tilbage til for en ny begyndelse og som kritisk instans.

²² Se hertil Ida Auken & Bo Torp Pedersen (red.), *Jesus går til filmen – Jesusfiguren i moderne film* (København: Alfa 2007), der analyserer en række eksempler.

Editing prosulas and false prosulas in the Gloria chant

Gunilla Iversen

”The naming of cats is a difficult matter”, as we know. But the naming of certain musical-poetic additions in the chant *Gloria in excelsis* in the medieval Roman mass can be just as difficult! Then we are not talking about trope verses in general, but of the different kinds of additions inserted to the Gloria under rubrics as *prosula*, *prosa*, *versus*, *verbeta*, *Regnum*, *item*, *alium*, *aliud*.¹

A characteristic trait in these compositions in the liturgical chants is the play between words and melody, whether they start from the words or from the melody, are logogene or melogene, normally following the rule: one syllable per note. They also demonstrate a frequent use of assonance, variation and repetition. But although assonances and verbal play are important in prosulas to all kinds of liturgical chants, there are distinctive differences that demand different treatment in the editions. The Gloria is not the most well known basis for these medieval poetic-musical compositions. In general the most well known prosulas are perhaps those added to the Alleluia verse or to the words of the Offertory in the same period.

In an article in *Speculum*, ”Poetry for Music: The Art of the medieval Prosula”, Thomas Kelly, provides the following elegant definition of such a prosula:

A prosula, defined simply, is a text sung, one syllable per note, to a long series of notes originally intended for a single syllable in a liturgical chant. These long melodies, called melismas, can be found in a variety of liturgical genres, and the additions of prosulae to the melismas are sometimes done with amazing artistry. In the best cases, the prosula successfully integrates itself into the interrupted text: it forms its words according to the musical groupings of the melisma’s notational signs, or neums; it uses the assonance of the melisma’s vowel; and it comments on the base liturgical text. Doing all this in the context of a preexistent musical form is a virtuoso feat.²

The art of composing and performing prosulas in the Gloria chant was above all cultivated in the West Frankish and Italian regions of the former Carolingian Empire, whereas they are not favoured in East-Frankish repertoires. This is interesting since tropes in Saint Gall, for instance, are gener-

¹ I am most grateful to Nils Holger Petersen, Nicolas Bell, William and Jane Flynn, and Barbara Haggh-Huglo and Michel Huglo for their valuable advises on questions discussed in this article at meetings with Ars edendi in Stockholm 2011 and with Cantus Planus in Vienna 2011.

² Thomas Forster Kelly, ”Poetry for Music: The Art of the Medieval Prosula”, *Speculum* 86 (2011), 361-386.

ally composed in a prosula technique, that is, set to the melody of the preceeding words of the liturgical Chant. In the following I would like to discuss a few examples taken from my edition of tropes and prosulas and verses from around 140 manuscripts dating from the ninth through the twelfth centuries.³

Regnum prosulas

The most frequent and most influential compositional form of a prosula in the Gloria is the so called *Regnum* prosula added to the trope verse *Regnum tuum solidum permanebit in eternum*, "Your solid kingdom will remain forever". This is one of the oldest trope verses inserted into the Gloria chant. Performed towards the end of the chant after the words *Tu solus sanctus. Tu solus dominus. Tu solus altissimus, Iesu Christe* it gives to the Gloria chant a solemn, triumphant conclusion. In East Frankish regions it remains a trope verse, whereas in West Frankish and Italian regions it becomes the starting point for a large number of additions, called prosulas inserted into this verse. These additions are found both within the context of a particular trope and in separate collections *ad libitum*.⁴

After the words *Regnum tuum solidum* and tied the melisma on the syllable 'per'- in *permanebit* new lines are added before the final words *permanebit in eternum*. They are generally performed according to the rule: one syllable per note of the melisma. As the name prosula indicates they are formed as small proses or sequences, most often with two or three pairs of half-strophes, a and b. The authors make the b-lines repeat the melody and structure of the a-lines and use assonance in the lines playing with the vowel -e in *per*, but they also create variation in using many alternative lines, wandering verses, and even in varying the words *Regnum tuum solidum – permanebit in eternum*. Sometimes the opening words are omitted in the manuscripts; in some cases perhaps not even intended to be performed, in other cases they seem to be subunderstood. The words can even

³ Gunilla Iversen, *Corpus troporum XII, vols 1-2, Tropes du Gloria*. Studia Latina Stockholmiensia LXI (= CT XII) (Stockholm University 2014), (Fulltext available online www.sub.se), Introduction 29-35, in the edition numbers 117-152, and *passim*; See also the chapter "Jubilus, neuma, prosa, prosula, son ou verbe", in Marie-Noël Colette & Gunilla Iversen, *La parole chantée. Invention poétique et musicale dans le Haut Moyen Âge occidental*, Témoins de notre histoire 18 (Turnhout: Brepols 2014), 127-166, 153-160, 403.

⁴ Gunilla Iversen, "Regnum tuum solidum in Ivory Diptychs and Liturgical Manuscripts. Observations on early prosulas to the Gloria in excelsis", *Dies est leticie: Essays on Chant in Honour of Janka Szendrei*, ed. David Hiley & Gábor Kiss, (Ottawa: Institut of Mediaeval Music 2008), 307-332; Gunilla Iversen, "Maiestas Domini dans le chant de Gloria. Prosules de Gloria en Aquitaine", *Lingua mea calamus scribae*, Mélanges offerts à madame Marie-Noël Colette, Études Grégoriennes XXXVI, ed Daniel Saulnier, Katarina Livljanic & Cristelle Cazeau-Kowalski, (Solesmes 2009), 173-205.

be repeated - superfluously, as it might seem. Further, there are other kinds of musical-poetic additions tied to the melisma of the final *-e* in *Christe*, compositions that we cannot really name prosulas, so what should we call them?

To create an edition of these compositions is indeed a difficult matter. Let me give a few examples, one where words are repeated in a confusing way, one as an example of a prosula in many different versions, and finally two kinds of additions that are not tied to the *Regnum* verse, but tied to the melisma final *-e* of *Christe* but not always performed with one syllable per note.

Manebit cum patre

The first example is *Manebit cum patre*, a prosula found in two manuscripts from Benevento. As often there the grammar is not perfect, and there is a fusion between the persons and in the verbal forms:⁵

Regnum tuum solidum permanebit in eternum.
Manebit cum patre et cum sancto, unus idemque.
In personis una est substantia.
Quem genitrix virgo suo gestavit utero,
Cuius regnum et imperium
Permanebit in eternum.
Iesu Christe

Your solid kingdom will remain forever.
He will remain with the Father and the holy (Spirit), one and the same.
One is the substance of the Persons.
He whom the Virgin Mother carried in her womb,
His kingdom and the empire
will remain forever.
Jesus Christ

How could this presentation be performed? The words *permanebit in eternum* are repeated with the same melody in the first and the last line. Both might well have been intended to be repeated in performance. On the other hand, the words in the first line could possibly have been given just as a piece of information for the musical performance. The German musicologist Klaus Rönnaau suggested a performance where the choir should sing the melisma, that is the melody of *per-*, and the soloist sings the words of

⁵ See Iversen, CT XII vol.1, 409, vol. 2, Plate 32; Klaus Rönnaau, *Die Tropen zum Gloria in excelsis Deo. Unter besonderer Berücksichtigung des Repertoires der St. Martial-Handschriften* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1967), musical transcription, 184, 186-187; John Boe, *Beneventanum troporum corpus II. Ordinary Chants and Tropes for the Mass from Southern Italy, A.D. 1000-1250, Part 2: Gloria in excelsis*, (Madison: A-R Editions 1990), I, 140-144, II, 27.

the prosula simultaneously, “Alles zusammengenommen wird man den gleichzeitigen Vortrag von Melisma und Prosula als gesichert ansehen dürfen”.⁶

John Boe, the American scholar who has made a musical edition of tropes in Benevento, suggested on the other hand, that the entire trope verse was to be performed at first and *permanebit in eternum* repeated in the end.⁷

I suggest the interpretation that repetition is here used as a stylistic feature and that the words *permanebit in eternum* were in fact meant to be repeated. Thus they are given in the edition with the comment that both phrases were to be sung to the same melody.

***Conditor generis humani* a prosula in many different versions**

Conditor generis humani is a *Regnum* prosula found in many different versions.⁸ It is used in the context of six different tropes, *Christus surrexit*, *Laus tua deus*, *Laus honor Christe*, *O gloria sanctorum*, *Pax sempiterna*, and *Quem novitiate*, as well as in a collection of prosulas presented separately in five manuscripts from Saint-Martial. It is found in numerous local versions and can contain several wandering verses. In my text edition I firstly present a basic version with five verses, and then other verses used in this prosula:

Regnum tuum solidum
Conditor generis humani, redemptor idemque,
Ineffabilis, sine fine, sine principio,
Sapientia dei patris eterni,
Salvare venisti nos, nasci dignatus de virgine
Et nunc deus et homo regnans, o domine dominator.
Permanebit in eternum.
Iesu Christe.

Your solid kingdom –
O, founder of mankind and the same its redeemer,
ineffable, without end without beginning,
o wisdom of God, the eternal Father,
you came to save us, you who deigned to be born from the Virgin,
and now reign as God and man, o mighty Lord
will remain forever.
Jesus Christ.

In the version in the aquitanian manuscripts, as in Paris, BnF, lat. 909 revised by Adémar of Chabanne in Saint-Martial around 1024, the words

⁶ Rönna 1967, 187.

⁷ Boe 1990, I, 27-28, II, 139-143.

⁸ Iversen, CT XII, vol. 1, 400-402, and *passim*.

permanebit in eternum are not present, neither are they indicated in the early manuscript Paris, BnF, lat. 1240 from Saint-Martial from around 960, nor in the early trope manuscript from Autun, Paris, Bibl. Arsenal 1169 from around 1000. Are they just omitted? Or were these words not meant to be performed and was the prosula instead meant to end in the invocation *o domine dominator* before *Iesu Christe*, a reading that makes better sense? This might well have been the case. (There are other examples in the same area where the prosula ends in words introducing the invocation to *Iesu Christe*).

[...]

Et nunc deus et homo regnans, o domine dominator,
Iesu Christe.

and now reign as God and man, o mighty Lord,
Jesus Christ.

The local version used in Novalesa in Northern Italy (found in the manuscript Oxford, Bodl. Douce 222) contains two inserted verses:

Regnum tuum solidum
Conditor generis humani redemptor idemque,
Ineffabilis sine fine sine principio,
Salvare venisti nos
Redimere captivos.
Te laudamus, rex potentissime,
Qui nasci dignatus es de virgine
Et nunc deus et homo verax, o domine dominator.
Permanebit in eternum.
Iesu Christe

Your solid kingdom –
O, founder of mankind and the same its redeemer,
ineffable, without end without beginning,
you came to save us,
to liberate the captives
you who deigned to be born from the Virgin,
and now reign as God and man, o mighty Lord
will remain forever
Jesus Christ

In the version from Pavia (Ivrea, Bibl. cap. ms 60), there is no melody given for the words *Regnum tuum solidum* although there was space left for it. On the other hand, the melody had just been given for this as well as for *Iesu Christe*, on the same folio. In this case the words *Tibi laus et honor* have been added to introduce the latter part of the trope verse, *permanebit in eternum*:

(Regnum tuum solidum)
Conditor generis humani redemptor idemque,
Sapientia dei patris aeterni,
(Per) te Christe sistit omnipotentissime,
Ineffabilissime sine principio,
Qui crucis signum nobis dedisti vivifice,
Salvare venisti nos nasci dignatus ex virgine.
Te laudamus, rex clementissime,
Et nunc deus et homo regnans, o domine dominator,
Tibi laus et honor
 Permanebit in eternum.
Iesu Christe

O, founder of mankind and the same its redeemer,
O Wisdom of the eternal Father,
through you, o most powerful Christ, it remains
O most ineffable, without beginning,
you who gave us the lifegiving sign of the cross,
you came to save us, you who deigned to be born from the Virgin.
We praise you, o king most mild,
and now, God and man reigning, o mighty Lord.
to you praise and glory
 will remain forever.
Jesus Christ

The syllable *per* is repeated after each line in the manuscript to indicate the melisma, and this might explain that the *Per* before *te Christe* has been omitted by mistake. In the edition both the omitted words *Regnum tuum solidum* and *Per* are given within parenthesis, whereas all the repeated *per* indicating the melisma are not.

Lumen eterne

Another question concerns the treatment of *contrafacta* to the words *Regnum tuum solidum*. Singing new words to an old melody was, as we know, an often-used compositional method in tropes and prosulas. In the Gloria chant, *Regnum tuum solidum* can be replaced by other words set to the same melody, as *Celsi Clemens Olympi*, *Salve virgo virginum* or *Alma cuius potestas*, and the final part *permanent in eternum* can be replaced by verses as *Decus atque paternum*, *Ut potens es in eternum*, or *Semper regnans in eternum*. This happens, for instance in the prosula *Lumen eterne* where some manuscripts still depart from the words *Regnum tuum solidum*, others replace them with *Regnum tuum nobile* or *Sceptrum regni nobile*, *Sceptrum regni nobilem*, or *Sceptrum regni nobilem*.⁹

⁹ Iversen, CT XII vol. 1, 407-408.

Regnum tuum solidum
Lumen eterne, qui splendor es, sed de tuo lumine,
Sacre ecclesie sociasti admirabili dote.
Dignare, proles, absolvere, dilecte
Sponse tue divo piamine.
Permanebit in eternum
Iesu Christe

Your solid Kingdom
O eternal Light, Splendour, but from your own light,
you offered a wonderful dowry to the holy church.
O Son, beloved one, daign to bring
to your bride the divine gift
that will remain forever
Iesu Christe

In one form or another this prosula is found in 12 manuscripts – from Saint-Evrout, Autun, Saint-Martial, Nonantola, and Mantova – in connection with the tropes *Laus honor Christe*, *O laudabilis rex*, *Prudentia prudentium*, as well as in a separate collection in manuscripts from Saint Martial.

Verses added to the final melisma of *Christe*.

Beside all the prosulas that depart in some way or other from a version of the old trope line *Regnum tuum solidum permanebit in eternum* there are a number of additions departing from the final *-e* of *Iesu Christe*. One example is *Qui vocasti* in Codex Calixtinus written for Santiago de Compostela:¹⁰

VERSUS FULBERTI EPISCOPI KARNOTENSIS DE SANCTO IACOBO:

Iesu Christe

BINI CANTORES DICANT:

Qui vocasti supra mare Iacobum Galilee,

CHORUS : *e - - -*

Quique illum elegisti apostolica vice,

CHORUS : *e - - -*

Qui solarem vultum tuum monstrasti ei monte,

CHORUS : *e - - -*

Qui vocasti Boanerges illum cum eius fratre,

CHORUS : *e - - -*

Qui Herodem peremisti vindex pro eius nece,

CHORUS : *e - - -*

Qui ditasti eius gleba populum Gallecie,

¹⁰ *Codex Calixtinus*, folios 134v-135; See Iversen, CT XII, vol. 1, 140, vol. 2, Plate 28 and musical transcription 7; Colette & Iversen 2014, 158-159; Rönna 1967, 184; Tello Ruiz-Pérez 2006, I, 286, II, 364-365.

CHORUS : e - - -

Qui cum patre regnas, semper tibi sit laus, rex pie,

CHORUS : e - - -

Cum sancto spiritu in gloria dei patris. Amen.

Who called James on the lake in Galilee.

Who chose him as your apostle.

Who showed him your shining face on the mountain.

Who called him and his brother "Boanerges.

Who let Herod die to punish him for his murdering.

Who gave his body to the people of Galicia as a precious gift.

Who reign together with the Father, to you, mild king, be glory for ever

By means of *Qui vocasti* the story of St. James, the theme of the feast, is being included even into the *Gloria in excelsis*. The entire Gloria is sung without any trope verses up to the words *Iesu Christe* at the very end, where it is added to the melisma on the final *-e* of *Christe* under the rubric *VERSUS*. The rubric indicates that should be written by bishop Fulbert of Chartres. The mass for St James opens with the introit antiphon with words from Saint Marc: *Ihesus vocavit Iacobum Zebedei et Iohannem fratrem Iacobi et imposuit eis nomina Boanerges quod est filii tonitruui*. (He called James and his brother John and he gave them the name Boanerges, "sons of Thunder") (Marc 3,17).

The rubric in the manuscript contains the instruction that two singers are to sing the verses of the prosula and the choir is to sing the melisma on *-e*. Among music scholars there have been different interpretations of how it could have been performed. Claus Rönnaun argues that the *-e* melisma had to be sung at the same time as the verses, "gleichzeitig", since otherwise the assonance had no sense:

Nimmt man hingegen gleichzeitig en Vortrag von textierter und melismatischer Partie an, so erklärt sich der Assonanz: durch Assonanz nämlich konnte der Prosulator die Versikel an ihrer formal wichtigsten Stelle, an ihrem Ende, dem gleichzeitig erklingenden e-Melisma klanglich, d.h. eben assonierend angleichen. [...] Tatsächlich scheint also ein Zusammenhang zwischen Prosula-Technik und Assonanz zu bestehen. Der Dichter war nicht nur in der Silbenzahl mehr oder weniger an die Zahl der Töne des von ihm textierten Melismas gebunden – er war es auch im Hinblick auf den Auslaut und griff so zum Mittel der Assonanz.¹¹

In opposition to Rönnaun Marie-Noël Colette has suggested that the melody of *-e* of *Christe* was to be used for the verses but not performed together at the same time. Still she labels the piece as a prosula:

L'emplacement entre deux parties de chant: *Ihesu Christe...Cum sancto* pourrait être celui d'un trope. Mais le texte est manifestement assonancé sur la dernière syllabe de

¹¹ Rönnaun 1967, 184-185.

Christe, la forme est bien celle d'une prosule suivie dans le manuscrit du mélisme sur la syllabe *e* (qui n'est pas, contrairement à la transcription de Rönna, écrite sous le texte, elle ne l'est que pour la première phrase puisqu'il n'y a pas la place à la fin de la première phrase du texte). La mélodie est bien la mélodie caractéristique de nombre de prosules de Gloria. Donc c'est bien une prosule.¹²

I agree with the interpretation of Arturo Tello Ruiz-Pérez who suggests that each verse should be followed by the performance of the melisma.¹³

This is a unique piece, but normally there are many varying presentations in the manuscripts. Generally the edition presents one basic version with normalized orthography, followed by local versions edited diplomatically. Although the vowel *-e* carrying the melisma is not indicated in the text edition, the compositional procedure is described in the commentary. Verses with the same melody are being paired into a- and b-strophes, as in proses. Parallel strophes are in fact often used in the Gloria prosulas, but there are many exceptions from this rule, and such verse are numbered 1 2 3 etc.

Christe celorum rex alme / Christe celi rex et terre / Christe redemptor rex alme

One widely spread addition tied to the melisma on the final *-e* of *Iesu Christe* opens with the line *Christe, celorum rex alme*, as in Benevento for instance. In Saint-Martial it opens instead with the line *Christe celi rex et terre*, and in Winchester and in Saint Magloire with *Christe redemptor, rex alme*.¹⁴ All three versions continue with two lines expressing the prayer to join our voices to those of the angels. In the critical edition I present 53 occurrences in 31 manuscripts within the context of 16 different tropes.

The alternative opening verses make the divergences between the regional versions more evident, but could as well be indicated as variant readings of line one. The basic form found in most manuscripts is the following:

*Iesu Christe,
Christe, celorum rex alme,
voces nostras, o inclite,
vocibus angelorum adiunge
Cum sancto spiritu*

Christe, mild king of heavens,
o you glorious, join our voices

¹² Colette 2011 in correspondance.

¹³ Arturo Tello Ruiz-Pérez, *Transferencias del Canto Medieval. Los tropos del Ordinarium Missae en los manuscritos Espanoles*, I-II, tesis doctoral, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid 2006), II, 364.

¹⁴ See Iversen, CT XII vol. 1, 398-399 and *passim*.

to the voices of the angels

It has been questioned if this addition should be labelled as a prosula or as a long trope verse. In the manuscript Benevento, Bibl. cap. Ms 34 it is called "prosula", like all added verses in this Gloria. Here it is given in the old trope *Laus tua deus* and inserted after the prosula *Manebit cum patre*, discussed above.¹⁵ Marie-Noël Colette was however more careful and preferred to label it as a "trope in a prosula form":

La mélodie de Ben 34 f. 239, syllabique, reprend presque exactement la mélodie du mélisme de *Ihesu Christe*. On peut dire qu'elle a une forme prosulaire.¹⁶

The version used in the repertories in Winchester as in the manuscript Oxford, Bodleian Libr. 775, it is evidently treated as a trope verse:¹⁷

Christe redemptor, rex alme,
Voces nostras, o inclite,
Vocibus angelorum adiunge.
Quoniam tu solus sanctus

On the other hand it is notable that in the collections of prosulas in manuscripts in Saint-Martial, it is presented as one among all the *Regnum* prosulas, with the indication that it should be performed after *Tu solus* [...] *Iesu Christe*.

In most manuscripts in Aquitania as in the one from Saint-Martial in Limoges, Paris, BnF, lat. Pa 909 this is the version given:

Iesu Christe,
Christe, celi rex et terre,
Voces nostras, piissime,
Vocibus angelorum adiunge.

Since the words are put to the final *e*-melisma of *Christ-e* and playing with the assonance I edit this – and similar verses – among the prosulas in the edition – but I call them "false prosulas".¹⁸

¹⁵ See Iversen, CT XII vol. 2, 350-351 and Plate 32.

¹⁶ Colette 2011 in correspondance 2011.

¹⁷ Iversen, CT XII, vol. 2, 88.

¹⁸ Iversen, CT XII, vol. 1, 33-35.

Prosesjoner i byrommet i høymiddelalderens Norge

Margrete Syrstad Andås

For snart tjue år siden skrev Nils Holger Petersen artikkelen ”Understanding Medieval Chant and Liturgy.”¹ Artikkelen er opptatt av hermeneutiske perspektiver forbundet med gregoriansk musikk. Som eksempel analyserer han gangdagsprosesjonene fra *Ordo Nidrosiensis* (ON).² Petersen viser til hvordan karolingiske manuskripter ofte siterer Roma av symbolske årsaker, også når dette tilsynelatende ikke gir noen mening utover sitatet i seg selv. Han ser i lys av dette på en underlig rubrikk i ON som sier at Olavs skrin skal bæres i prosesjon, dette til tross for at manuskript er av islandske proveniens, mens skrinet befant seg i Trondheim.

In the province of Nidaros it is no longer only Rome, but also the local metropolis, here Nidaros, that is reflected in a similar way. Whatever the processional route, which the manuscript is constructed to leave open, the church where the procession starts somehow must have been thought to represent the cathedral of Nidaros. Most likely, any important relic of the station church for the letania minor would have been substituted for the bier with the shrine of St. Olav. But *all* the compiled manuscripts still do note St. Olav and his shrine as if in Nidaros.³

Petersen ønsket å vise det tolkningspotensiale som ligger ikke bare i en slik tekst, men også i den tilhørende musikken. Han beveget seg inn i et gryende forskningsfelt av interartsstudier og tverrfaglighet, men Nidarosliturgi-ens prosesjoner har i ettertid ikke vekket stor interesse. Jeg ønsker å gi en kortfattet oversikt over kildene og hva disse forteller og antyder om prosesjoner i byrommet. Prosesjoner studeres ofte enten under den religiøse lupen som kirkelig ritualer, eller fra et politisk-historisk perspektiv. Dette er ikke bare betinget av moderne disipliners ofte kunstige delelinjer, men like mye av hvilke kilder som beskriver de respektive prosesjonene. De ikke-liturgiske prosesjonene som i det følgende diskuteres knytter seg an til de kirkelige prosesjonene gjennom sin form og sitt rituelle språk, selv begrepsbruken er den samme. *Soga om Håkon Håkonssons* (HH) (c. 1265)

Takk til Ingrid Lunnan Nødseth og Øystein Ekroll for gjennomlesning og nyttige kommentarer til teksten.

¹ Nils Holger Petersen, ”Understanding Medieval Chant and Liturgy”, *Gregorian Chant and Medieval Music. Proceedings from the Nordic Festival and Conference of Gregorian Chant Trondheim, St. Olavs Wake 1997, Senter for middelalderstudier SKRIFTER* nr 7, red. Audun Dybdal m.fl. (Trondheim: Tapir 1998), 139-150.

² *Ordo Nidrosiensis Ecclesia. Libri Liturgici Provinciae Nidrosiensis Medii Aevi*, Vol. II, red. Lilly Gjerløw (Oslo: Norsk Historisk Kjeldeskrift-institutt 1968).

³ Petersen 1998, 147.

bruker det latinske *processio*, prosesjon, selv om teksten er på norrønt og beskriver ritualer knyttet til kongen.⁴

Prosesjoner i middelaldersteologien

Prosesjoner har i de senere år fanget forskernes interesse både som religiøst drama, og som rituell uttrykk. 1100-talls teologen Johannes Beleth skiller derimot nokså enkelt mellom to typer prosesjoner; søndagsprosesjonen, og den årlige, som for eksempel palmesøndagsprosesjonen.⁵ Guillaume Durand, hvis bøker fantes ved erkesetet i Trondheim, skriver drøyt hundrede senere i sitt *Rationale* vol IV, kap.6 at det er fire prosesjoner; kyndelsmesse, palmesøndag, påske og Kristi himmelfart.⁶ I tillegg kommer søndagsprosesjon, til minne om at disiplene gikk med Jesus til Oljeberget til hans himmelfart. I rike ordelag utlegger han også prosesjonenes symbolikk:⁷ Kristi besøk i denne verden symboliseres gjennom messen, og på samme måte symboliserer våre prosesjoner vår tilbakevendelse til det himmelske hjemland og Israelittenes flukt fra Egypt, fordi vi skal fris fra djevelen slik de ble befridd fra farao. De bar lovens tavler, mens vi bærer våre relikvier. Når vi går imot en kirke er det som om vi går imot det lovede land, og når vi ankommer synger vi slik vi da skal synge i glede. Når vi går omkring kirken med relikviebåren, er det som jødefolket gikk omkring Jerikos murer. Korset skal lede prosesjonen som en triumfprosesjon, og det skal ringes med klokkene; for som en jordisk konge har sine trompeter, har Kristus klokkene. Og det skal legges ut klede der prosesjonen går forbi og stopper. Den siste bemerkningen forankrer han i Tobias 13, hvor det står om det nye Jerusalem, slik det skal fremstå dekket av gull og edle stender, hvor også Jerusalems gater skal dekkles med funklende stener fra Ofir.

De kirkelige prosesjonene i middelalderens Nidarosprovins

Den eneste liturgiske teksten som gir preskripsjoner for prosesjoner innenfor Nidarosprovinsen i høymiddelalderen er det overfor nevnte ordinariet, *ON*, publisert av Lilly Gjerløw i 1968. Dette dateres til tiden omkring 1200, og ser ut til å ha vært i sirkulasjon før 1224.⁸ Ingen av de bevarte manuskriptene stammer fra Trondheim, de er alle fra Island. I 1464 gjennomgås imidlertid ordinariet fra Skálholt, og det noteres da at det i alle henseende

⁴ *Soga om Håkon Håkonsson*, red. Knut Helle (Oslo: Det norske samlaget 1962).

⁵ Johannes Beleth, *Summe der Kirchlichen Offizien*, red. Lorenz Weinrich (Brepols: Turnhout 2012), 49-50.

⁶ William Durand. *Rationale IV. On the Mass and each Action Pertaining to it. Corpus Christianorum in Translation*, red. Timothy M. Thibodeau (Turnhout: Brepols, 2013), 6.280.

⁷ William Durand. *Rationale IV*. 6.277-280.

⁸ Lilly Gjerløw, "Introduction", *Ordo Nidrosiensis Ecclesia. Libri Liturgici Provinciae Nidrosiensis Medii Aevi*, Vol. II, red. Lilly Gjerløw (Oslo: Norsk Historisk Kjeldekrift-institutt/ Universitetsforlaget 1968), 29-30.

er i overensstemmelse med erkesetets.⁹ Teksten er gjennom-gående åpen i sine formuleringer, og det er tydelig at det er tenkt som ”one size fits all.”

Ordinariets prosesjonsliste er langt på vei som et skoleeksempel i prosesjoner, foruten de vanlige festdagene i middelalderkirkens kalender skal det være prosesjon på søndager, på en rekke helgendager så fremt de faller på en søndag, og dessuten skal det enkelte helge- og festdager være prosesjon, hvis været tillater det. Dette gjelder prosesjoner inne i, eller omkring, kirken. Prosesjoner omkring kirken fant sted bla. på påskedag, første søndag etter påske og første søndag etter pinse, på årsdagens for kirkens innvielse, og på årsdagen for erkesetets katedrals innvielse.¹⁰ Dessuten forekommer referanser til at prosesjoner skal finne sted i atriet på Kristi himmelfart, pinsedag og kyndelsmesse.¹¹

I forhold til Durand og generelle praksis i høymiddelalderen, nevner *ON* få prosesjoner i byrommet, men det er rimelig å anta at det som foreskrives er et minimum av forventet aktivitet. Et *ordo* er en normativ tekst, det forteller ikke nødvendigvis hva som faktisk skjedde, men marginalnotisene vitner kanskje i større grad om reell praksis. Prosesjon til en annen kirke foreskrives på palmesøndag (*dominica palmarum*), på den store gangdagen (*letania maior*, 25.4), og på den først av gangdagene (*prima die rogationum*) i mai.¹² Olavsdagen 29. juli omtales kort i *ON* uten noen nevning av prosesjon i gatene, men andre kilder forteller at Olavs skrin ble båret rundt.¹³

Påsketiden har ikke overraskende de rikeste preskripsjonene i ordoet. Dette er tiden for absolusjon og kommunion, for dåp og konfirmasjon. Fra palmesøndag til påskemorgen minnes Kristi pasjon steg for steg. Kristi inntog i Jerusalem gjenfortelles og erkjennes av kleresiet og byens folk gjennom en gjenskapelse av historiens hovedtrekk slik den fortelles i de fire evangeliene.¹⁴ Først velsignes vannet i katedralen, og prosesjonen går til Mariakirken, mens de synger om Jesu komme til Jerusalem.¹⁵ I Mariakirken leses det fra 2. Mosebok, ”Venerunt filii,” som var standard lesning på palmesøndag, og fra Johannes 12:12, om når Jesus rir inn i Jerusalem. Deretter velsignes palmene, stenkes med hellig vann og innhylles i røkelse, før

⁹ Gjerløw 1968, 30.

¹⁰ *ON*, 243, 253, 260, 269, 293, 314, 336.

¹¹ *ON*, 220, 249-253, 333. Denne formuleringen kan synes som et relikte fra et tidligere forlegg.

¹² *ON*, 219-220, 249, 333.

¹³ *ON*, 372-373.

¹⁴ *ON*, 219-220. En omfattende diskusjon av palmesøndagsteksten finnes hos David Chadd, ”The ritual of Palm Sunday: Reading Nidaros”, *The Medieval Cathedral of Trondheim. Architectural and Ritual Constructions in their European Context. Ritus et Artes* Vol. 3, red. Margrete Syrstad Andås m.fl. (Turnhout 2007: Brepols), 253-278.

¹⁵ Dette er den eneste nevningen i *ON* av en annen navngitt kirke. Ethvert sted med mer enn to kirker ville som regel hatt én Mariakirke.

de deles ut til folket.¹⁶ Folket kan umulig ha fått palmer til å vite med i hylingsprosesjonen når de inntok rollen som jødefolket, men eldre dagligtale fra Trøndelag antyder at de brukte selje-kvister, fordi man ennå ved midten av forrige år hundrede omtalte disse som ”pælm,” altså palme.¹⁷

Etter oppholdet i Mariakirken går prosesjonen tilbake til katedralen. Først bæres det velsignede vannet sammen lys, dernest et prosesjonskrusifiks tilslørt av klede, så kappekledd prester i henhold til rang. Korgutter er alt sendt i forvegen, og når prosesjonen kommer frem til kirkens vestportal hyller de Jesus og erkjenner hans status; ”Israel es tu rex. Plebs hebreia tibi.” Katedralens dører er stengte, men innenfra høres så antifonen ”Gloria laus et honor.” Katedralens dører får da rollen som Jerusalems byport. Deretter åpnes dørene og prosesjonen går inn og stopper midt i kirken, til venstre for krusifikset. Prosesjonskorset avdekkes så, og plasseres ved inngangen til koret.

Gangdagene er annerledes enn de andre festene fordi de ikke er minnefester. Den islandske *Alfræði Íslenzk*, fra utgangen av 1300-tallet, skriver under tittelen ”Uppruni gangdaga” om hvorfor disse feires.¹⁸ Biskop Marmertus i Frankrike ba om at allmuen skulle gå barføtt mellom kirken og borgen med kors og helligdommer, for sin frelses skyld. Med unntak av bare føtter, gjenkjennes dette i *ONs* preskripsjoner.¹⁹ Angivel-sene for hvordan prosesjonen på den store gangdagen skal foregå etter at den forlater kirken er identisk med den første av de tre gangdagene i mai, diskutert av Petersen.²⁰ På den store gangdagen i april og på den første gangdagen før Kristi himmelfart foreskrives det at hellige Olavs skrin (”scrinium beati martriris Olai”) skal plasseres på en bære mens det appelleres til hans forbønn gjennom sang.²¹ Endelig stilles flere relikvier opp på baren og prosesjonen forlater kirken. De går så til en annen kirke hvor litaniet feires. De syv botssalmene synges og når prosesjonen igjen vender tilbake, settes relikviene tilbake på plass. Det er uklart om klostrene og katedralen feiret gangdagene hver for seg. Den eneste referansen i *sagamaterialet* er fra *HH* kap. 240, hvor det fortelles om striden mellom kongen og hertug Skule.²² Hertugen gjemmer seg da to netter i skogen, men onsdagen før helgetorsdagen ”da korbrødrene gjekk ikring med krossar,” får han omsider tilsendt

¹⁶ Legfolks deltagelse nevnes ellers bare på askeonsdag og kyndelsmesse, *ON*, 199-200, 314.

¹⁷ Takk til Margrethe Stang som informerte meg om dette.

¹⁸ *Alfræði íslenzk* Vol. I, red. Kr. Kålund (København: S. L. Møllers Bogtrykkeri 1908), 33-34.

¹⁹ *ON*, 333, 249-252.

²⁰ *ON*, 249, 333, Petersen 1998, 139-150.

²¹ Den tredje gangdagen nevner kun prosesjon omkring kirken, *ON*, 249-250.

²² *HH*, 246.

en korkåpe fra augustinerklosteret, slik at han kan smyge seg inn dit sammen prestene.

Paradoksalt nok vet vi svært lite om prosesjonene på Olavsdagen, enda dette for folket må ha vært en av de viktigste av årets fester. I *Olav Kyrres saga* forteller kronikøren Snorre omkring 1230 om hendelser forbundet med at skrinet ble båret omkring i prosesjon. Hendelsen i kap. 6 skal ha funnet sted ”sommeren etter årsdagen etter at kirken var vigd.” Det var da samlet mye folk der, og på Olavsmessedagen ble ”skrinet og helligdommene” båret ut, og ”skrinet ble satt ned på kirkegården som skikk var.”²³ I kap. 7 hører vi om ”...da kong Olavs skrin ble båret gjennom stretet...” og det oppdages et barnelik som er drept og gjemt der. Det vi ikke får vite er om dette er på selve Olavsdagen, under gangdagene, eller om det er en annen foranledning for hendelsen. Deretter er det et gap på over 300 år før vi igjen har en kilde som forteller om Olavs skrin i prosesjon. Peder Claussøn, prost over Lister len, gjengir da Agder-lagmannen Jon Simonsøns beskrivelser fra hans tid som elev ved katedralskolen i Trondheim. Jon forteller at når erkebiskopen lot St. Olavs skrin bæres omkring, da hadde han en korkåpe av gyldenstykke og på ryggen et bilde av gull. Skrinet var innelukket i dobbel trekiste, den ytterste var dekket med gull og sølv. Seksti mann bar skrinet omkring, og på båren var små poser festet, hvori man kunne legge offeret. Oppe på kisten sto pønetentarius og utropte avlat.²⁴ Denne passusen gir et ørlite innblikk i hvordan hellighet, metaller og materialer spilte sammen og dannet opplevelsen av helgenens triumferende optog gjennom byen. Men den forteller også om det etter-reformatoriske blikk på senmiddelalderens helgenprosesjoner.

***Adventus* og prosesjoner knyttet til kongens legitimitet**

Det finnes også beretninger om at Olavs skrin ble båret i prosesjon fra Kristkirken utenfor kirkeårets festdager. I løpet av 1100-tallet utviklet det seg en praksis for at Olavs skrin skulle være tilstede ved kongehylling. I *Sagaen om baglere og birkebeinere*, som omtaler tiden omkring 1200, står følgende: ”Olav den helliges skrin ble båret ut, fulgt ut på tinget av erkebiskop Eirik og kórsbrødrene.”²⁵ Det skal trolig forstås slik at kannikene og erkebiskopen gikk i prosesjon med skrinet. I *HH* kap. 198-199, under året 1239, fortelles den dramatiske historien om Skules forsøk på å bli hyllet til konge. Under en messe i Kristkirken avbryter hertug Skule denne og forla-

²³ ”Olav Kyrres saga”, *Snorres Kongesagaer* II, red. Anne Holtsmark m.f. (Oslo: Gyldendal norske forlag 1994), 222-223.

²⁴ Grethe Authén Blom, *Nidaros som pilegrimsby. Småskriftserien* no. 6 (Trondheim: Nidaros domkirkes restaureringsarbeiders forlag), 23. Antagelig sto pønetentarius oppe på båren, ikke på skrinet.

²⁵ ”Sagaen om baglere og birkebeinere”, *Norges Kongesagaer* bind III, red. Finn Hødnebo m.fl. (Oslo: Gyldendal norske forlag 1979), 291.

ter kirken, mens hans sønn hopper opp på alteret, skyver Olavsskrinet løst og henter det med makt, trass kannikenes trusler om bann. Derneft tar de med seg *lignum domini*, et prosesjonskros med en flis av det hellige kors, samt øksen og spydet etter St. Olav. Så blir helligdommene båret gjennom gatene ned mot kongsgården, hvor hertugen møter dem med hele sin hird. Således lages en prosesjon med relikvier og en motprosesjon av hirdmenn. Sammen går disse til Øyrating, hvor de holder ting og hyller Skule. Skule følger skrinet tilbake, men ”Ingen prosesjon var gjort imot han, og det vart ikkje ringt med klokkene... To korbrør kom imot skrinet utanfor Olavskyrkja og dei leidde Skule.”²⁶ Geistligheten er altså delt i synet på hertugen, to av kannikene viser ham ære som om han var konge. Senere, når borgerkrigene er over, kommer denne prosesjonen mellom Øyrating ved elvemunningen og katedralen oppe i byen, inn i formelle former. I den islandske samtidssagaen *Soga om biskop Laurentius (SL)* kap. 13, forteller Einar Havlidesson om Håkons kroning i 1299.²⁷ Da var alle landets fremste menn tilstede, gjester var kommet fra utlandet, og store folkemengder hadde samlet seg for å se på: ”Utenfrå Øyra og fram til Kristkyrkja var det ikkje noko anna å gå på enn dunklede, pell og baldikin.”²⁸ Det er altså laget en prosesjonsvei som er kledd med fine stoffer.

Den mest utførlige beskrivelsen som er bevart av en prosesjon fra norsk middelalder, er gjengivelsen av Håkon Håkonssons kroning i Bergen på Olavsdagen 29. juli i 1247.²⁹ Kroningen finner sted på Holmen, stedet for både kongsgården og katedralen. Selve kronings *ordoet* er ikke bevart, men det må rimeligvis ha bestått av selve salvingen, eden og mottagelsen av de kongelige insignier. *HH* kap. 252-254 beskriver hvordan det legges rødt og grønt klede i kongsgården, helt bort til katedralen og omkring kirkedøren. Messer synges over hele byen, også går åtti hærmenn parvis før prosesjonen for å rydde veg. Først i prosesjonen kommer to menn med kongens banner, så kommer de fremst av kongens menn i flotte klær, og lendmenn med prydede sverd. Deretter kommer fire menn som bærer en bære med kongen skrud og vigselsklær, bak dem to menn med sølvseptrer, kongens sønn med kronen og jarlen med vigselsverdet. Også kommer kongen. Han lar seg leie mellom erkebiskopen og to andre biskoper. Da kongen ankommer porten inn til kongsgården, møtes de av en mot-prosesjon av geistlige fra kloster- og sekulærgeistligheten som synger ”Ecce mitto angelum.” Antifonen gjenfinnes i *ON* i adventsiden.³⁰ Teksten er fra Markus 1: 2 ”Se, jeg sender min budbærer foran deg, han skal rydde veien for deg.” Antifonen

²⁶ *HH*, 191-196.

²⁷ ”Soga om biskop Laurentius”, *Den Norrøne Litteraturen. Dikt og Prosa*, band IV, red. Erik Eggen m.fl. (Oslo: Det norske samlaget 1963), 111-180.

²⁸ *SL*, 122.

²⁹ *HH*, 258-260.

³⁰ *ON*, 139.

var tradisjonelt knyttet til mottagelsen av keisere.³¹ Fremme ved kirken venter pavens kardinal sammen to biskoper og hans egne prester. Disse tar imot kongen og følger ham til alteret. Deretter feires messe, selve kroningen finner sted, og det gjøres prosesjon tilbake til kongsgården hvor kongen tar av vigselsklærne, og på kongeklærne.

Prosesjoner ved *adventus* går fra byen for å møte den respektive konge eller prelat, for så å følge ham tilbake inn til byen.³² Dette omtales ikke bare i forhold til Trondheim, men også fra andre norske byer. Som regel må prosesjonen ha gått mot havna. Disse referansene opptrer i *Sverres saga* (SS) (c.1200) og i *HH*, to sagaer forfattet på kongelig oppdrag.³³ Dessuten opptrer det i *Biskop Arnes saga* kap. 142, en kilde fra omkring 1300.³⁴ Hvis elementet ikke skal avvises som litterært *topos* eller retorisk grep, forteller passusene om prosesjonens betydning ikke bare religiøst, men også politisk, og om ulike gruppers mulighet til å hevde seg gjennom rituelle virkemidler. I SS omtales kongelig *adventus* uten geistlig deltagelse i 1177, 1180 og 1184. David Brégaint påpeker at dette muligens reflekterer prosesjonenes folkelige karakter, men det kan like gjerne dreie seg om kannikenes avvisning av kongsemnet i ufredstider hvor ritualer ga mulighet til maktutøvelse.³⁵ Under overskriften ”Sverre får kongsnamn på Øyrating” fortelles det at da Sverre kom til byen, tok bymennene imot ham slik som det sømmer seg å ta imot en konge; ”De ringte i klokker over hele byen og gikk ham i møte i prosesjon.”³⁶ Noe senere hører vi at kong Magnus kommer tilbake fra Danmark og blir mottatt med ”prosesjon og stor hyllest.”³⁷ Likeledes gjøres det prosesjon når kongens lik bringes inn til byen.³⁸

Stillhet og mangel på prosesjon

I *HH* kap. 39 anføres det derimot at det ikke ringes når de kommer inn til byen, og igjen, at erkebiskopen ikke vil organisere en prosesjon til å gå imot kongen. Stillhet er et like sentralt virkemiddel som mangelen på motprosesjon. Ringing med prosesjonsbjeller og kirkeklokker hørte prosesjo-

³¹ Ernst Kantorowicz, ”The King’s Advent and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina”, *The Art Bulletin* 26 (1944), s. 207-231.

³² David Brégaint, *Vox regis. Communication in High Medieval Norway* (Trondheim: Doctoral Thesis at NTNU 2014), 284-299. Se også David Brégaint, *Vox regis: Royal Communication in High Medieval Norway. The Northern World* Vol.74 (Leiden: Brill: 2016), i print; Hanne Monclair, ”Forestillinger om kongen i norsk middelalder gjennom symbolene rundt ham”, *KULTs skriftserie* nr. 44 (Oslo: 1995) 51-62.

³³ *Sverres saga: En tale mot biskopene*, red. Anne Holtsmark (Oslo: Aschehoug 1986).

³⁴ *Biskop Arnes Saga. Thorleif Dahls Kulturbibliotek*, red. Gunhild & Magnús Stefánsson (Oslo: Aschehoug 2007), 176.

³⁵ Brégaint 2014, 288-292.

³⁶ SS, 37.

³⁷ SS, 125.

³⁸ SS, 143.

nen til, og var langt fra subtile referanser for middelalderens bybeboere. Den norrøne tekstsamlingen *Messuskyringar* baserer seg på kontinentale prekenforlegg. Her fortelles det ikke bare om klokkeklangens symbolikk, men også om betydningen av fravær av lyd.³⁹ Klokkene symboliserer apostlene som bærer Kristi budskap ut i verden, og klokke-klang skal også minne oss om Guds englers hornblåsing som skal vekke opp alle døde på dommens dag. Dessuten vigsles kirkeklokken, og ved dens vigsel bes det om at alle demoner må fly ved dennes lyd, mens Guds engler skal komme og høre menneskenes bønner. Etter at alle altrene er avkledd på skjærtorsdag skal det dessuten ikke ringes med klokkene, for slik skal fortielsen og stillheten som kom over disiplene da de fornektet Kristus, speiles gjennom mangelen på lyd. Når det ringes med kokkene ved kongelig eller geistlig *adventus*, er det altså ikke bare en formell anerkjennelse, men også en religiøs bekreftelse.

Klostrene, gildene og byfolkets prosesjoner

Mer enn dette forteller ikke de bevarte tekstlige kilder. Vi har for eksempel ingen beretninger om senmiddelalderens Corpus Christi fester, men de må rimeligvis ha funnet sted også innenfor Nidarosprovinsen. Det må likeledes ha vært en viss prosesjonell aktivitet mellom de ulike bykirkene med et flertallig presteskap. Dessuten hadde kongen kongsgårder i flere norske byer og på disse områdene lå det kirker, som trolig forholdt seg til de respektive katedralene på de største høytidsdagene. I tillegg fantes benediktinerne, premonstratenserne og augustinerne, og utover 1200-tallet også dominikanerne og fransiskanerne, tett ved katedralene. Mange steder i landet, i byer og kjøpsteder, fantes gilder. Disse hadde stor religiøs og sosial betydning, og må ha hatt en viss prosesjonell aktivitet. Endelig kan vi være sikre på at vistasjonsprosesjonene, eller sykeprosesjonene, må ha vært et hyppig forekommende syn i bybildet. Omsorgen for de døende var sogneprestenes oppgave. Som regel bar han med seg hostien i en pyx, mens brennende lys ble båret enten av lærd- eller legfolk.⁴⁰ En medhjelper, ofte klokkeren, gikk forut for presten og ringte med en liten bjelle mens prosesjonen sang de syv botssalmene. Prosesjoner og motprosesjoner forekom også i forbindelse med begravelser; i kanniken Arne Hallkjellssons testamente fra 1342 settes det av penger til ” mote gangu,” dvs. imøtegang, ved hans jordferd.⁴¹

³⁹ *Messuskyringar. Norrøne messeforklaringer i norsk oversettelse*, red. Elise Kleivane & Sigurd Hardeide (Oslo: St. Olav forlag), 131, 144, 146.

⁴⁰ Stina Fallberg Sundmark ”Sockenbudet i svensk meltida och reformatorisk tradition”, *Bibliotheca Theologiae Practicae* 84 (Uppsala: Artos 2008), 91-100, 241-243.

⁴¹ *Diplomatarium Norvegicum* II, nr. 255.

http://www.dokpro.uio.no/dipl_norv/diplom_field_eng.html. Takk til Øystein Ekroll som gjorde meg oppmerksom på dette.

Mot utgangen av middelalderen må vi anta at folk deltok i prosesjoner i en helt annen grad enn tidligere, bla. fordi den folkelige religiøsiteten hadde endret seg. Den spektakulære Olavsprosesjonen som beskrives av lagmann Jon ville nok ha tiltrukket seg store menneskemengder og et haleheng av legfolk. Nokså samtidig med at skolegutten Jon overvar Olavsprosesjonen i Trondheim, skrev Martin Luther at prosesjoner etter-hvert er kommet til å bli skandaløst misbrukete; de er for å se og bli sett.⁴² Folk skravler i veg og oppviser lastefull fremferd, og prosesjons-korsene og bannerne blir behandlet sånn at det ikke ville overraske om Gud lar alle forsvinne innen året er omme. Luther beskrev en tid som var kommet til ende, en tid hvor nettopp prosesjoner i bybildet i all sin iøynefallende fargeprakt, metallskimmer, duft og ikke minst lyd, hadde vært en viktig kommunikasjonsform.

⁴² Paul W. Robinson, "Sermons on the Lord's Prayer and the Rogation Days in the Later Middle Ages", *A History of Prayer: The First to the Fifteenth Century*, red. Roy Hammerling (Leiden/ Boston: Brill 2008), 441-462 (448). Robinson viser til Luther's Works (Philadelphia 1969), 42: 90.

Cato den Ældre på besøg i Wittenberg

Om Luthers brug af Ciceros skrift *De senectute* i *Operationes in Psalmos*

Lars Vangslev

Den tyske reformationshistoriker, Helmar Junghans, var i den sidste tredjedel af sit meget virksomme forskerliv optaget af de fortaler, Martin Luther forsynede mange af sine skrifter med. Fortalerne rummede nemlig ifølge ham mange spændende tanker. Og han mente, at det var muligt at skrive en fortalernes teologi. Junghans interesserede sig først og fremmest for fortalerne til oversættelserne af de bibelske skrifter. Men også til mange andre skrifter forfattede Luther fortaler.

Hans anden forelæsning over Salmernes Bog, som fandt sted i perioden fra 1519 til 1521, har således hele tre fortaler. Den første og anden fortale af Luther selv. Den tredje af hans professorkollega, Philip Melanchthon. Den første fortale henvender sig til kurfyrste Frederik den Vise og lovpriser ham for hans personlige velvilje og økonomiske støtte til det store reformarbejde, der netop var i gang på universitetet i Wittenberg med professorerne Luther, Melanchthon og Karlstadt som arbejdets væsentligste drivkraft. Et reformarbejde, der gjorde op med den skolastiske teologi og indførte et universitetsstudium ganske i renæssancehumanismens ånd med skriften i centrum, læst på henholdsvis hebræisk og græsk. Den første fortale har derfor også karakter af at være en reklame for kurfyrstens unge universitet. Luther taler enkelte steder ligesom en reklamemand: Der tales hebræisk og græsk i Wittenberg, skriver han og fortsætter: De frie kunster ikke alene trives, men de stortrives. Konklusionen på den rosende omtale af den lille by i Sachsen må være: Kom altså til Wittenberg! Og forelæsningerne, som udkom i hæfter med op til fem fortolkede salmer dels til brug for de studerende i auditoriet, når Luther forelæste over salmerne, dels til gavn for den læsende verden uden for den lille universitetsby i den østlige del af Tyskland, lever op til den første fortales lovprisning af Wittenberg: Salmerne fortolkes med den hebræiske tekst som grundtekst og med den græske Septuaginta og den latinske Versio Vulgata som mulige oversættelser af den hebræiske tekst, åbne for kritik fra den kyndige i hebræisk.

Den, der læser hele forelæsningen, opdager hen ad vejen, at den første fortales forsøg på at placere Luther i samtidens renæssancehumanistiske bevægelse ganske vist lykkes, men at der samtidig også er et modsætningsforhold på færde. Luther følger for eksempel ikke det store flertal af renæssancehumanister i deres kritikløse dyrkelse af den romerske statsmand, Marcus Tullius Cicero. Det kommer til orde i en ekskurs om håbet, som finder sted i forbindelse med fortolkningen af Salme 5 vers 12. Luther henviser til sin lærde samtids almindelige accept af sandheden af den ciceroske sætning, at samvittigheden om et liv, fyldt med gode gerninger, er den for-

nøjeligste erindring. Men, skriver reformatoren, det er det fuldstændigt modsatte af det kristne. Kristeligt gælder det, at det er det lidende liv, der er det fornøjeligste. Ikke det handlende. Og således anføres altså af Luther renæssancehumanisternes store idol som det, han ret beset også var: Hedning, og ikke kristen.

I den store Weimarudgave af Luthers tekster findes den anden salmeformelæsning i bind fem. På side 167 finder vi den latinske sætning af Cicero, citeret af Luther: "Conscientia bene actae vitae recordatio iucundissima est." Der anføres ikke i en note af udgiverne af teksten, hvorfra citatet stammer. Men den lærde læser tænker naturligvis med det samme på et berømt sted i Ciceros sene skrift *De senectute*, hvor ordene læses: "Conscientia bene actae vitae multorumque bene factorum recordatio iucundissima est." Luther synes at citere Cicero fra hukommelsen, hvilket kan forklare udeladelsen af ordene "multorumque bene factorum." De udeladte ord sat til side, er der den fornøjeligste overensstemmelse mellem Ciceros sætning og Luthers sætning. Viser citatet, at Luther har læst Ciceros skrift om alderdommen? Noget tyder på det. Cato den Ældre, som er hovedpersonen i Ciceros skrift, har altså gæstet Wittenberg og ladet sin røst høre i augustinereremitternes kloster. Lad mig ganske kort i det følgende først gennemgå tankegangen i *De senectute* og vise den platoniske-stoiske filosofi, som kommer til orde i den lille bog, og dernæst vende tilbage til Luther og hans implicite påstand om den fuldstændige modsætning mellem stoicisme og kristendom. Til sidst, midt i modsætningen, en påpegning af den samme opfattelse hos begge af mennesket som en flygtning på jord på vej hjem mod himlen, hvor det egentligt hører hjemme.

1. Ciceros skrift *De senectute*

Cicero indleder sin bog med at henvende sig til sin meget gode ven, Atticus. Vennen har været på studieophold i Athen og bragt med sig hjem det fornemmeste, Athen kan byde på: Den menneskelighed og klogskab, som er filosofiens frugter. I den givne situation med Caesars enestyre gives der ingen politisk trøst. Man må affinde sig med situationen. Men filosofien kan trøste både Cicero og Atticus med det, der optager dem begge: Alderdommen. Den fjerner alderdommens besvær. Og for at give sine tanker om alderdommen myndighed lægger Cicero dem i munden på sit store forbillede, Cato den Ældre. Det er Cato, der taler. Men det er Cicero, der har skrevet talen. Og selv om skriftet er tænkt som en dialog mellem Cato og hans to beundrere, Scipio og Laelius, udvikler det sig hurtigt til en belærende monolog. Cicero forelæser gennem Cato.

Af Catos to unge beundrere er det særligt Scipio, der fører ordet. Han indleder hele skriftet med at udtale sin beundring af Cato: Han kan bære alderdommens byrde uden besvær, og Scipio ønsker at kunne tage ved lære af mesteren og spørger derfor ind til, hvordan Cato gør det. Cato taler kort om sin visdom. Han følger naturen ligesom en guddom og viser den lydig-hed. Den har lagt alting til rette på skønneste vis. Det har den også gjort med menneskets livsaldre, der følger efter hinanden fra barndom over ungdom til alderdom. Livet er ligesom et skuespil: Hvis alle akter er arrangeret på smukkeste vis af forfatteren, så er den sidste akt det sikkert også. Derfor sker de mange klager over alderdommen med urette: Skylden for alderens dårligdomme ligger ikke i alderen, men i den klagende. Det gælder om gennem hele livet at øve sig i de moralske dyder, og frugterne af denne øvelse viser sig i den sidste tid: Bevidstheden om et godt levet liv og erindringen om godt gjorte gerninger er det fornøjeligste af alt. Feltherren Quintus Fabius Maximus er det gode eksempel. Men ikke alle kan være feltherrer. Alderdommen kan også være rolig, fordi den er afslutningen på et liv, fyldt med rolige handlinger, sådan som Platons alderdom var. Cato anfører dernæst de fire hyppigst fremsatte beklagelser over alderdommen, som han bruger resten af sin tale på at gendrive: 1. alderdommen kalder os væk fra gerninger, som bør gøres; 2. alderdommen mangler ungdommens kræfter; 3. alderdommen mangler nydelser og 4. alderdommen er dødens nærhed.

Catos afvisning af den første anklage mod alderdommen består i, at der findes vigtige gerninger, som udføres af ældre, selv om legemet er svagt. At styre staten er den vigtigste gerning. Cato deltager ikke længere i kamp-handlinger, men han deltager i senatsmøder og beslutter, om der skal ske kamphandlinger. Han er med andre ord blandt dem, der bestemmer. Det er ligesom med styrmanden på et skib. Han holder kursen, mens matroserne udfører det fysisk krævende arbejde om bord. Stater er blevet ødelagt af ungdommen, der styres af ubesindighed, men er blevet genrejst af alderdommen, der styres af klogskab. Rom er blevet stort, fordi det styres af et senat, der består af ældre. Heraf navnet senat, der betyder forsamlingen af ældre. Og de ældre kan have den glæde i deres alderdom, at de unge flokkes om dem for at lære af dem de moralske dyder og derigennem selv blive vise.

Hvad så med den anden anklage mod alderdommen? Den mangler ungdommens styrke og kræfter. Alderdommen har ganske vist, siger Cato, ikke længere den fysiske styrke, men den har andre kræfter, hvormed den kan virke og udrette noget. Den kan belære ungdommen og opdrage den og gøre den i stand til at beklæde et offentligt embede. Hvad kan være mere

strålende end det? Han er selv et strålende eksempel på dette. Scipio og Laelius har jo opsøgt ham for at tage ved lære af ham. Det kræver regelmæssig træning af både legeme og sjæl, pointerer Cato, for at holde alderdommens forfald på afstand. Alderdommen kan være ligesom en sygdom, der kan bekæmpes med legemlige øvelser og behersket spisen og drikken. Og dertil en række mentale øvelser, som Cato har hentet fra pythagoræerne: Han træner hver aften sin erindring ved at huske alt det, han har sagt og hørt og gjort i dagens løb. Således bevarer han i sin alderdom noget af den oprindelige styrke.

Det leder frem mod den tredje anklage mod alderdommen: Den mangler nydelser. Cato forstår slet ikke den anklage. Det er netop alderdommens gave, at den fjerner nydelserne. Forstanden og vellysten står hinanden imod. Forstanden er givet til mennesket enten af naturen eller af en gud. Den er menneskets højeste. Men hvor vellysten huserer, og det sker særligt i ungdommen, der står det skidt til med forstanden. Liderligheden udelukker såvel selvbeherskelse og moralsk dyd. Den slukker for sjælens lys. Når vi gennem et helt liv ikke har kunnet beherske vellysten, så er det en gave, at vellysten forsvinder med alderdommen. Epikur, der ikke nævnes med navn, har derfor misforstået alt og fortjener ikke at blive kaldt filosof: Alt skal ikke henføres til vellyst som det højeste kriterium, men der er noget, der er så smukt og fremragende i sig selv, at det bør søges, uanset om vellystens nydelse er forbundet eller ikke er forbundet med det. Den gamle, der er færdig med vellysten, kan leve et liv med sig selv. Og hvis han gennem hele sit har samlet sammen på lærdom, har han i sin høje alder en kilde til glæde, der overtrumfer drikkegildernes, legenes og horbukkenes lyster. Men langt den største glæde, den gamle kan have, er den glæde, der stammer fra landlivet. Bondens liv er det liv, der kommer den vises liv nærmest, hævder Cato. Vinstokkens spiring og frugtbæring er hans alderdoms store ro og glæde. De unge kan søge den aldrende bonde for at få hans råd og blive lige så dygtige bønder som han. Alderdommens skønneste smykke er dens myndighed. Dens myndighed overstråler ungdommens nydelser. Den bygger den respekt, den nyder, på en hæderfuld fortid, der er dens grundlag, som er blevet skabt i ungdommen. Hvad er, spørger Cato, legemets nydelser i sammenligning med alderdommens belønning i skikkelse af ungdommens respekt? Det er endnu et bevis på sandheden i det billede af livet, Cato ynder at bruge: Livet er ligesom et skuespil, og det gælder om at spille den sidste akt i livet, så at man ikke falder igennem som en uøvet skuespiller.

Hvad så med livets tæppefald? Det var den fjerde anklage mod alderdommen: Den er nær døden. Cato stiller sig uforstående over for anklagen.

Hvorfor frygte døden? Enten tilintetgør den alt, og så er der intet at frygte, eller også fører døden sjælen derhen, hvor den hører hjemme, og hvor den vil være for altid, og så er der heller intet at frygte. Men døden er fælles for alle aldre. Den unge ligesom den gamle er udsat for dødens risiko hver dag. Hvorfor så kun anklage alderdommen? De unge er tilmed svagere end de ældre. De bliver lettere syge. Ung såvel som gammel skal være tilfreds med den levetid, man får tildelt. Det er heller ikke vigtigt, siger Cato, brugende det hyppigt anvendte billede af livet som et skuespil, for en skuespiller, at han er med fra start til slut. Det vigtige er, at han spiller sin rolle godt. Alt sker i naturens orden, den tidlige død såvel som den sene død, og er derfor et gode. Den bedste afslutning på livet er, når naturen selv opløser det, den har føjet sammen. Og det, den har føjet sammen for menneskets vedkommende, er sjæl og legeme. Sjælen er himmelsk. Legemet er jordisk. Sjælen er med sin guddommelige natur noget evigt i modsætning til legemet. Den befinder sig på jord i legemets fængsel. Guderne har spredt sjælene i menneskelige kroppe, for at der skulle være mennesker til at tage sig af jorden, idet de i dette deres arbejde skulle iagttage den himmelske orden og efterligne den med et liv, der svarer til denne orden. Cato henter argumenterne for sin opfattelse af mennesket som sjæl og legeme fra fornuften og de mest ansete filosoffer, hvortil han blandt andet regner Pythagoras og Platon. De fleste argumenter stammer fra Platons dialog, *Faidon*. Hvis legemet er sjælens fængsel, så må døden være sjælens befrielse. Cato glæder sig derfor også til at dø: Sjælen vil vandre til sjælens himmelske mødested væk fra denne forvirrede verden. Et mødested, hvor han også vil møde sin tidligt døde søn. Ja, naturen har sat en grænse for livet ligesom for alle andre ting. Og alderdommen er, hævder Cato, afsluttende sin lange enetale med at gøre brug af sit foretrukne billede af livet som et skuespil, livets sidste akt før tæppefald.

2. Luthers forelæsning *Operationes in Psalmos*

Catos foretrukne billede af menneskelivet som et skuespil, hvor opgaven er at spille sin rolle godt, betoner to ting. For det første, at menneskelivets forløb er lagt til rette på forhånd. Alting sker i en given orden. Bag den orden står naturen. Ligesom der bag et skuespil med dets enkelte akter står en forfatter, som har føjet de enkelte akter ind i en større helhed. For det andet, at mennesket inden for den orden, som er givet på forhånd, er et handlende væsen, der i kraft af sin sjæl kan se den guddommelige orden og derfor skal efterligne denne orden i sit moralske liv. Ligesom det er skuespillerens opgave at kende sin rolle og at spille den godt, sådan som skuespillets

forfatter ønsker den spillet, uanset om rollen er kort eller lang. Cato lægger vægten på, hvad mennesket gør.

For Luther forholder det sig anderledes. Mens Catos menneskesyn er det handlende menneske, er Luthers menneskesyn det lidende menneske. Lad os kort se på det sted i den anden salmeforelæsning, hvor Luther anfører et modsætningsforhold mellem Cicero og kristendommen. Luther skriver, at den kristne ikke tænker ligesom Cicero. For den kristne er den fornøjeligste samvittighed samvittigheden om det godt lidte liv. Hvad vil det nærmere sige? Luther forklarer det i en parentes: Det godt lidte liv vil sige et liv, som er blevet ført tilbage til intet. Den, der er intet, kan ikke rose sig selv, han er jo intet, men han må rose Herren, det vil sige: Gud. Gud er jo, hvad der er tilbage, når han selv er blevet til intet. Han, der har fået Guds gaver, kan fristes til at rose sig selv af disse gaver, som om de var hans egne gerninger. Og Guds gaver er kort sagt alt godt i livet. Luther nævner visdom, styrke, rigdom. Men det gælder om, at han skal rose Gud som den, der har givet ham disse gaver. Han skal tildele Gud æren. Ikke sig selv. Det er imidlertid, hvad mennesket ikke gerne gør. Det tildeler sig selv æren. Derfor må Gud arbejde med det enkelte menneske, så at det tildeler den rette æren. Han må føre det tilbage til det intet, det er skabt af, for at det kan tildele Gud æren for alt, hvad det er og har. Det vil sige: Gud arbejder med det handlende menneske, der tildeler sig selv æren for alt godt, og gør det dermed til et lidende menneske, der tildeler Gud æren for alt godt.

Luther taler et par sider før citatet af Cicero om "vita activa" og "vita passiva". Det sker i et opgør med Peter Lombarders definition af det teologiske håb. Luther citerer Lombarderen for at definere håbet som en sikker forventning om belønning for gode gerninger. Det er Lombarders forsøg på at forklare, hvad apostlen Paulus skriver i Rom. 5, 3. Det er en definition, der er i smuk tråd med Ciceros sætning om samvittigheden som den fornøjeligste erindring om et liv, fyldt med gode gerninger. Luther kalder Lombarders håbsdefinition for en omstyrting af hele teologien. En sådan håbsdefinition er et udtryk for en opfattelse af livet som det handlende liv. Det er det liv, langt de fleste mennesker stoler på. Det virker imidlertid ikke håb. Men det puster op og virker anmasselse. Mennesket stoler på sig selv og bliver hovmodigt. Derfor, skriver Luther, skal en opfattelse af livet som det lidende liv tilføjes. Den ødelægger hele det handlende liv, så at der forbliver intet af de gode gerninger tilbage, som den hovmodige kan prale af. Når det er sket, så opstår håbet i det enkelte menneske: Han lærer, at han har intet at sætte sit håb til bortset fra Gud. Den, der handler i det lidende liv, er naturligvis ikke det enkelte menneske, men Gud selv. Det sker gennem det, der kort kan sammenfattes med ordet kors. Kors forstået som

alt det, der går imod det enkelte menneskes vilje. Kors kan være den fysiske modgang eller den åndelige anfægtelse. Gennem alt dette fjerner Gud alt fra os og efterlader os sig selv. Det er, hævder Luther, netop også, hvad apostlen Paulus tænker på. Mennesket bliver udsat for både prøvelser og trængsler, som skaber tålmodighed og håb, og det er Gud, der står bag såvel prøvelserne som trængslerne.

Der er i virkeligheden også en kristologisk pointe i Luthers tale om det kristne liv som et lidende liv. Længere fremme i den samme tekst, hvor han gør op med Peter Lombarderens håbsdefinition, skriver han, at alene det lidende liv er det reneste liv. Det bør sig for enhver kristen, at han ligedannes med Kristus. Luther skriver, at den kristne skal ligedannes med Kristi billede og eksempel. Kristus begyndte ganske vist med det aktive liv, men hans liv blev fuldendt med det passive liv. Alle hans gerninger blev gjort til intet på korset, så at han var intet over for mennesker og følte sig forladt af Gud. Med den kristne sker den samme bevægelse: Alt fjernes fra ham, så at der er ingen af Guds gode gaver tilbage, som han kan sætte sin lid til og rose sig af. I den situation opstår det reneste håb til Gud. Rent, fordi det retter sig mod Gud alene. Og det menneske, der har det reneste håb til Gud, er selv ren. Han er også hellig. I denne ligedannelse med den korsfæstede Kristus prøver Gud os, så at vi håber mere på hans rene barmhjertighed end på vores egne gerninger. Korset, ligedannelsen med den korsfæstede Kristus, er således ikke et formål i sig selv. Det peger frem mod evangeliet om Guds barmhjertighed mod den hovmodige synder, der søger sig selv i alt.

Den, der læser Luthers opgør med Peter Lombarden i *Operationes in Psalmos*, bider mærke i hans verbale voldsomhed. Det er ikke en akademisk begrebslegestue, men det er eksistentiel alvor. En alvor, der i høj grad skyldes, at Luther gennem hele forelæsningsen spørger sig selv: Hvilke konsekvenser har denne teologiske anskuelse for det sjælesørgeriske arbejde? For Luther var også præst ved byens kirke og havde i kraft heraf sjælesørgerisk arbejde. Således også i opgøret med Peter Lombarderens håbsdefinition. Efter at have anført Peter Lombarderens definition stiller Luther det sjælesørgeriske spørgsmål: Skal der siges til den, der skal dø: Gå væk med dig, lad være med at håbe, du har jo ingen gerninger, i kraft af hvilke du kan håbe? Døden er, siger Luther, håbets værksted. Døden frem for alt andet virker håb. Den døende er kommet til en nulsituation i sit liv, hvor han ser tilbage på sit eget liv og ærligt erkender, at han har levet et liv uden gode gerninger. Synden, det at søge sig selv i alt, har gennemsyret alt, hvad han har gjort. Og nu er tiden ikke længere til gode gerninger. Men gælder Lombarderens håbsdefinition, hvor grundlaget for håbet er det handlende

liv, fyldt af gode gerninger, er håbet umuligt for den døende. Luther siger om denne form for teologisk tale: "Hoc iam esset non theologissare, sed diabologissare." Altså: Det ville være ikke at tale teologisk, men djævelsk. Opfattelsen af livet som et handlende liv leder direkte frem til en fortvivlet død. Det lidende liv, ligedannelsen af den kristne med den korsfæstede Kristus, åbner op for håbet for den døende. Håbet grunder sig nemlig på Guds gerning i Kristus og ikke på, hvad den døende selv har gjort i sit liv. Her er Guds barmhjertighed for den, der må fortvivle over sig selv.

3. Cicero og Luther om det evige liv

Har Luther alene læst Ciceros platoniske-stoiske *De senectute* for at bruge det som en modpol til kristendommen? Næppe. Grunden må være en anden. Cicero skriver i indledningen til sin lille bog, at filosofien duer til at trøste. Hans lille bog har trøstet ham selv flere gange i hans høje alder. Det latinske stikord er "consolatio". Det er et ord, der ofte optræder i Luthers anden salmeforelæsning. Teologen må spørge sig selv, hvilken trøst en teologisk anskuelse kan give den anfægtede. Og flere gange i forelæsningen er den situation, den anfægtede befinder sig i, angivet af Luther som døden. Hvilken trøst kan altså forkyndes til den døende? Her kommer Cicero ind i billedet. Det er jo netop den fjerde anklage mod alderdommen, at den gamle er nær døden. Mon Luther har læst Ciceros skrift med henblik på sit pastorale virke? Muligvis. Men også i spørgsmålet om trøst til den døende går de to hver deres vej. Ciceros trøst er en filosofisk trøst. Døden er enten tilintetgørelsen af alt, og så er der intet at frygte, eller sjælens befrielse fra legemet og hjemkomst til det himmelske, hvor den hører hjemme, og så er der jo heller intet at frygte. Den platoniske dualisme leverer trøsten i Ciceros tilfælde.

For Luther ligger trøsten i Kristus. Det er en teologisk trøst. Hans udlægning af Salme 22 vers 8 og 9 er i virkeligheden en lille bog i den store salmeforelæsning. Den tilhører den pastoralteologiske genre, som kaldes for *ars moriendi* og beskæftiger sig med måden, hvorpå den kristne dør en kristen død. Tankegangen er ligetil og bygger på den opfattelse, at det er nødvendigt, at den kristne ligedannes med Kristus. Det er nemlig med den kristne i sygesengen, som det er med Kristus på korset: Han udsættes for de alvorligste anfægtelser, som består i latterliggørelse, bespottelse og foragt. Og latterliggørelsen og bespottelsen af og foragten for den døende består i, at djævelen hjemsøger ham på sygesengen med seks forskellige masker, som Luther skriver. Den første maske er den alvorligste. Den er rædslen. Den døende føler, at han er nøgen over for hele skabningen, som kan se hele hans ondt levede liv. Der er intet skjulested for ham. Og selv det gode,

han har gjort, findes grimt, hæsligt, afskyeligt. Og den tredje maske er de frygtelige eksempler på Guds vrede, der rammer enhver, som har gjort sådanne onde gerninger, som den døende selv har gjort. Og denne rædsel bringer den døende frem til fortvivlelsens afgrund. For rammer Guds vrede den, der har gjort onde gerninger, og den døende ved, at han selv har gjort onde gerninger i sit liv, rammer Guds vrede også ham, og Guds barmhjerlighed omfatter ham så ikke. Det er den fjerde rædsel, hvor evangeliet forsvinder. Nok er Kristus blevet vores retfærdighed, men han er bare ikke den døendes retfærdighed. Hvad skal så den døende gøre, spørger Luther? Han skal lukke ørerne for djævelens anfægtende tale til ham. Han skal tie ligesom Kristus på korset. I dødens time kæmper tro med tro. Men troen tvivler ikke på, at hvad som helst Gud gør, er retfærdigt, hvad enten han frelser eller lader sjælen gå til grunde. Og når troen tildeler Gud retfærdighed, ærer den Gud og opfylder dermed det første bud, hvorved den døende retfærdiggøres. Kristus på korset er således forbilledet for den kristne på dødslejet. Den kristne skal nemlig gøre ligesom han. Men troen på Kristus er samtidig et lidelsesfællesskab. Ligesom Kristus led på korset, således lider også den kristne på dødslejet. Og disse lidelser bliver i virkeligheden en form for bekræftelse for den døende kristen på, at han befinder sig i et fællesskab med Kristus, hans frelser og forbillede.

Forskellen mellem Ciceros filosofiske trøst og Luthers teologiske trøst er klar. Men der er alligevel et sted, hvor de deler opfattelse. I slutningen af sin lange enetale til Scipio og Laelius siger Cato den Ældre, at det ikke passer sig, at han begræder sit liv. Mange, også lærde, har gjort det, selv om det er upassende. Det passer sig heller ikke, at han angrer, at han har levet. Han har nemlig levet sådan, at han ikke har levet forgæves. Hans liv har været fyldt af virksomhed. Det er det velkendte handlingsaspekt i det lille skrift af Cicero. Dertil kommer, fortsætter Cato, at han, når han dør, vil forlade livet, ligesom han forlader et herberg. Det jordiske liv er ikke et blivende hjem, men et foreløbigt sted, hvor der dvæles for et øjeblik på rejsen mod det himmelske, hvor sjælen hører hjemme, og hvor Cato vil møde ikke alene de lærde filosoffer og store politikere, han har omtalt i sin tale, men også sin tidligt døde søn. Det fremtidige gensyn med den døde søn har været Cato til stor trøst og har hjulpet ham til at bære sorgen over tabet.

Det ganske interessante er, at også Luther i den anden salmeforelæsning har denne opfattelse af det jordiske liv. Det sker i udlægningen af Salme 16 vers 11. Den kristne er en pilgrim på jord. Han hører andetsteds hjemme. Han er nemlig på vandring fra jord mod himmel, hvor han hører hjemme. Den himmelske salighed er endemålet for hans vandring. I himlen vil han sammen med de hellige og frelseren skue Gud ansigt til ansigt og synge

hans lovsang. Alle glæder i det jordiske liv er kun dråbevis forsmag af den glæde, der venter i himlen. I himlen er den fuldkomne glæde. Uden den bedrøvelse, som altid er glædens medvandrer i det jordiske liv. Opfattelsen af det jordiske liv som et "hospitium" eller "deversorium", som det kaldes af Cato, deles altså af Luther i den anden salmeforelæsning.

Udødelighedshåbet har Cicero og Luther således til fælles.

Afslutning.

Med et enkelt citat røber Luther sin læsnings omfang. Han har læst Ciceros skrift om alderdommen. Han har gjort det ikke for den tidsfordrivende nysgerrigheds skyld. Han har heller ikke gjort det ud fra et forfængeligt ønske om at blive accepteret af de samtidige renæssancehumanister, hvis store flertal dyrkede Cicero, hans filosofi og latin. Han har gjort det ud fra de opgaver, han havde som præst i den lille kirke i den lille by, Wittenberg. Hele den anden salmeforelæsning vidner om hans pastorale bevidsthed. Han må have læst skriftet ud fra sin sjælesørgeriske opgave som byens præst: Hvad kunne Cicero bidrage med i sit skrift til den opgave, som var Luthers, nemlig at høre og svare på anfægtede, fortvivlede, døende sognebørns eksistentielle spørgsmål? Dermed bliver Luther selv det gode eksempel. Det gode eksempel på sognepræsten, der forener fromhed og lærdom i sit virke for de medkristne, der har kaldet ham til præstegerningen. Både dengang og i dag.

Polyfon disciplinering

Mette Birkedal Bruun

Nils Holger Petersens bog *Kristendom i musikken* (1987) fik mig til at skrive min emneopgave i Kirkehistorie om musikkens betydning i Oldkirken. En af inspirationerne var hans henvisning til det oldkirkelige begreb om *una voce*, med én stemme, nemlig menighedens fælles stemme.¹ Set i bakspejlet er det en påfaldende begyndelse på bekendtskabet med polyfonis dedikerede forkæmper. Nils Holger mødte jeg i 2000. Han kendte mig knap, men inviterede mig alligevel til en af sine internationale, tværfaglige konferencer,² hvor forskere fra historie og kirkehistorie, musik-, kunst- og litteraturhistorie talte om Augustins musiktænkning, Schönberg og Caldéron, emblematik, 1800-tallets religiøse musik, middelalderlig polyfoni og det sublime. Bølgerne gik højt i de metodiske diskussioner. Med denne lille skitse er meget sagt: Om Nils Holgers faglige forankring i kirkehistoriens musik og musikkens kirkehistorie, om hans kolossale generøsitet over for yngre kolleger, om hans villighed til at invitere folk ind i sin kreds, om hans vide tværfaglige horisont, om hans dynamiske internationale netværk og om hans ambitiøst udadvendte tilgang til det akademiske arbejde. Siden arbejdede jeg syv år under hans ledelse ved Center for Studiet af Kulturarven fra Middelalderens Ritualer med meget mere af både generøsitet, tværfaglighed, ambition og internationalt udblik. Jeg har meget at takke ham for.

Præsentationer og diskussioner fra konferencerne ved årtusindskiftet fik fysisk form i antologien *Signs of Change: Transformations of Christian Traditions and their Representation in the Arts, 1000-2000*, som Nils Holger redigerede med to kolleger og venner.³ Både ved konferencerne og i organiseringen af bogen forfulgte redaktørerne et princip baseret på brud og modsætning. Som de selv siger i forordet, har deres metodologiske orientering

resulted in a disregard for chronological order as an overall structural principle. Our purpose is to test how the web of several chronological narratives constructed with regard to completely different individual academic focal points within the overall area of the theologico-cultural history of Western Europe might form if not a coherent

¹ Nils Holger Petersen, *Kristendom i Musikken: Sammenhæng og splittelse i den vestlige musikkultur, den europæiske musik belyst i forhold til kristendommen gennem centrale historiske perioder* (København: Schönberg 1987), 17.

² De to konferencer og to seminarer blev afholdt i årene 1999-2000 og var sponsoreret af Det Humanistiske Forskningsråd.

³ Nils Holger Petersen, Claus Clüver & Nicolas Bell (red.), *Signs of Change: Transformations of Christian Traditions and their Representation in the Arts, 1000-2000* (Amsterdam: Rodopi 2004).

approach, then at least a critical and alternative perspective on the totality of such a venture.⁴

Det kritiske og flerstemmige arbejde op imod de etablerede *grand narratives* er et kendetegn for Nils Holgers kirkehistoriske arbejde. Som det videre lyder i forordet til *Signs of Change*: "It is certainly to be hoped that such an approach might function more as a counterpoint to the received canon of the cultural and theological history of Western Europe than as a replacement for it. For this reason we have not tried to highlight the main focal points of received historiography, such as the Reformation".⁵

Dette kontrapunktiske princip blev også et omdrejningspunkt for arbejdet ved Center for Studiet af Kulturarven fra Middelalderens Ritualer.⁶ Et andet omdrejningspunkt blev her begrebet om polyfoni som metodisk nøgle. Tro mod sin kongstanke om inklusivitet fastholdt Nils Holger som forskningsleder, at hvert delprojekt og hver tilgang var en stemme i egen ret, og at indfrielsen af centerets forskningsmæssige mål gik gennem disse stemmers samtale.⁷ Det var et ideal som, når det lykkedes i praksis, gav luft under vingerne. Helt ned i sprogets detaljer fik inklusiviteten plads i form af hyppige indskud (kommaer og parenteser – men også tankestreger – kæmpede om at bære sætningens hovedbudskab) og forbehold for ethvert tilløb til forsimplede narrativer.⁸ Også på Afdeling for Kirkehistorie har han udfoldet dette ideal om inklusivitet med kollegialt lydhør sans for proportioner. Som en respektfuld og taknemmelig hyldest til Nils Holgers stadig kritiske blik på forudfattede meninger og overleverede narrativer og hans næsten programmatisk vilje og evne til at involvere nyt stof, nye kolleger og nye vinkler i arbejdet med faglige og fagpolitiske problemstillinger følger her nogle modeste betragtninger over tekstlig polyfoni som

⁴ Ibid. xiv.

⁵ Ibid.

⁶ Centeret, der var et af Grundforskningsfondens *centres of excellence*, eksisterede i årene 2002–10, hvorefter arbejdet blev videreudviklet i projektet *The Cultural Heritage of Medieval Rituals and the Cult of Saints: Local and National Identities* (2010-14), der var finansieret af The European Science Foundation, og som også blev ledet af Nils Holger.

⁷ Som det hedder i forordet til Centerets første antologi, *The Appearances of Medieval Rituals: The Play of Construction and Modification*, red. N.H. Petersen, M.B. Bruun, J. Llewellyn & E. Østrem (Turnhout: Brepols 2004), 8: "[I]t is our intention to balance historical generalizations – which necessarily occur when constructing grand narratives – by *polyphony*. In other words, the overall construction is based on several more or less parallel – and not necessarily concordant – historical narratives. [...] In our context, the point is to construct a historical narrative through a number of sub-voices that are not ideologically dependent on each other."

⁸ "Det såkaldte liturgiske drama" forbliver nok paradigmet for den slags Nils Holger'ske modifikationer.

disciplineringsredskab. Det gælder en fransk 1600-tals reception af det tekstligt polyfone værk *par excellence*, de 150 gammeltestamentlige salmer, Psalteret.⁹

En syngende synder med krone

David-figuren er på én gang hovedperson i et sæt af narrative motiver og katalysator for en bestemt bønsspraksis. I den kristne tradition associeres figuren med poetisk dybde, typologisk tyngde, erfaringer med synd og nåde, Guds nærvær og fravær. Her sammenvæves David som hyrde og konge (jf. 1 Sam-1 Kong 2), vha. harpen som ikonisk attribut, med David som ophavsmand til de gammeltestamentlige salmer og med David som kristologisk præfiguration. Dette motiviske kompleks angiver et tema med næsten uendelige mulighed for variation og udvikling samt for forbindelser på kryds og tværs. Et middelalderligt salme-håndskrift kan snildt illustreres med en drabelig fremstilling af David, der fælder Goliath, Salmistens bodfærdighed sagtens ses som angerfuld reaktion på Kongens begær efter Batseba og hans indirekte mord på Urias.

En af flere væsentlige kirkehistoriske bearbejdnings af Davidfiguren sker i kraft af de gammeltestamentlige salmers plads i tidebønnerne eller Officiet. Tidebønnerne, som har rod i jødiske bønner på bestemte tidspunkter, udvikles i to spor; på den ene side den kollektive eller private daglige morgen- og aftenbøn, der har til formål at sætte bønnerne som fortegn for den kristnes dag;¹⁰ på den anden side den mere elaborerede bønsspraksis,

⁹ Uden for en strikte musikhistorisk sammenhæng lader det sig næppe gøre at arbejde med polyfoni uden et blik på Bakhtins Dostojevsky-bog, der udkom på russisk i 1929, og som i Carol Emersons engelske oversættelse fra 1984 bærer titlen *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Manchester: Manchester University Press), se også kritikken af Bakhtins nedtoning af forfatterstemmen i René Wellek: "Bakhtin's view of Dostoevsky: 'polyphony' and 'carnavalesque'", *Dostoevsky Studies* 1 (1980), 31-39. Dette essay er, ligesom Ritualcenterets arbejde, udogmatisk inspireret af Bakhtins identifikation af hver enkelt karakters såvel som forfatterens individuelle stemme som en bevidst strategi hos Dostojevskij og hans tese om, at kommunikationen i værkerne lykkes, når disse individuelle stemmer anerkender hinandens autonomi og på den baggrund indgår i en samtale, og at det omvendt har voldsomme konsekvenser, når dette kommunikative grundvilkår fraviges. En anden inspiration for dette indlæg er Sven Rune Havsteens artikel "David in Music" om musikalske David-receptioner i *Encyclopedia of the Bible and its Reception*, red. C. Helmer, S.L. McKenzie, T.C. Römer, J. Schröter, B.F. Walfish & E. Ziolkowski (Berlin: Walter de Gruyter 2009-), bd. 6. Nils Holger Petersen er musikredaktør for receptionsdelen af dette imponerende værk.

¹⁰ Med kristendommens legitimering institutionaliseres denne praksis i kirkernes morgen og aftenbønner; James McKinnon, "The Origins of the Western Office", *The Divine Office in the Latin Middle Ages*, red. Margot E. Fassler & Rebecca A. Baltzer (Oxford: Oxford University Press, 2000), 63-73; se også Robert Taft, *The Liturgy of the Hours in East and West* (Collegeville: The Liturgical Press 1986), 3-328.

der udfolder sig i den monastiske bevægelse fra begyndelsen af det 4. årh., og som har som et af sine hovedmål at udleve buddet fra 1 Thess 5,17, "bed uophørligt".¹¹ Den daglige recitation fra Salmernes Bog sikrer ikke alene, at dagen og dens gøremål får en bibelsk kodning, men giver også stemme til allehånde troserfaringer og forskellige dimensioner af anråbelsen af Gud. I Psalteret taler stemmer, der er jublende, fortvivlede, vrede, modløse, hævngherrige og bodfærdige. De tilhører, i traditionens optik, alle David, og den kristologiske harpespillende hyrdekonge bliver dermed et talerør, som kan udtrykke vidt forskellige grundstemninger.

Reguleret tid

En vigtig faktor i formidlingen af Psalterets polyfone univers er Benedikts Regel (ca. 530).¹² Benedikts Regels liturgiske forskrifter tilrettelægger *Opus Dei* og dets daglige program af liturgiske bønner, som er organiseret omkring de gammeltestamentlige salmer, afvekslende med bibelske læsninger, udlægninger af fædrene, korsvar og hymner. Reglens kapitel 8-20 angiver gudstjenestens grundlæggende struktur og måden, hvorpå den skal udføres.¹³ De syv daglige bønner beskrives som guddommeligt bestemte:

¹¹ Se f.eks. Johannes Cassians *De institutis coenobiorum* (ca. 420), hvis tredje bog beskriver de mellemøstlige klostres praksis, hvor munkene ved den tredje, sjette og niende timer beder tre salmer, men samtidigt bestræber sig på at udføre deres arbejde under uophørlig bøn.

¹² I udgangspunktet var den munkeregel, der er blevet tilskrevet Benedikt af Nursia (ca. 480-ca. 547), skrevet til Benedikts eget kloster, det italienske Montecassino. Men den blev den mest betydningsfulde monastiske regel i størstedelen af Vesteuropa, da Benedikt af Aniane (c. 750-821) og Ludvig den Fromme (som regerede 814-40) gjorde den til standardreglen for franske og tyske klostre; se Alf Härdelin, "Benedikts Regel i Kirkens Historie", *Benedikts Regel*, overs. Brian Møller Jensen (København: Museum Tusculanums Forlag 1998), 10-29; Claude Peifer, "The Rule in History", *RB 1980: The Rule of St. Benedict*, red. og overs. af Timothy Fry et al. (Collegeville: The Liturgical Press 1980), 113-51. Herfra blev den grundlaget for benediktinerordenen og cistercienserordenen og deres forgreninger. I forlængelse af den korte indledende skitse af Nils Holgers tilgang til kirkehistorien kan det ikke undre, at hans vide faglige interesse ikke er gået i retning af Benedikts Regel, men i stedet har samlet sig om den langt mindre kendte og udbredte engelske klosterregel *Regularis Concordia* (skevet i 970'erne); se f.eks. hans "Les textes polyvalents du Quem quaeritis à Winchester au x^e siècle", *Revue de Musicologie* 86.1 (2000), 105-18 og "The Representational Liturgy of the *Regularis Concordia*", *The White Mantle of Churches: Architecture, liturgy and art around the millenium*, red. Nigel Hiscock (Turnhout: Brepols, 2003), 107-17.

¹³ *Benedikts Regel* 10-19; se også Timothy Fry, "Appendix 3: The Liturgical Code in the Rule of Benedict", *1980: The Rule of Benedict – In Latin and English with Notes*, red. Timothy Fry et al. (Collegeville: The Liturgical Press 1981), 379-414 og Jacques Biane, "Le temps du moine d'après les règles d'occident", *Le temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge*, red. Jean-Marie Leroux (Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1984), 99-128; se, for en sociologisk tilgang til denne

det er Salmisten selv, der formidler bønnens form, ”Som Profeten siger: *Syv gange om dagen synger jeg din pris* [jf. Sl 119,164]. Dette hellige syvtal vil vi da opfylde, hvis vi udfører vor skyldige tjeneste ved laudes, prim, terts, sext, non vesper og komplet; det er nemlig om disse daglige tidebønner, han sagde: *Syv gange om dagen synger jeg din pris*. Og om nattens vigilier siger den samme Profet: *Ved midnat står jeg op for at prise dig*. [jf. Sl 119,164 og 62]”.¹⁴ Også måden, hvorpå man skal synge er udledt af Bibelen, og Reglens nittende kapitel, *De disciplina psallendis*, foreskriver, at de syngende altid må

overveje, hvad Profeten siger: *Tjen Herren i frygt* [Sl 2.11], og ligeledes *Syng Salmerne med visdom*, og *I englenes påhør lovsynger jeg dig* [Sl 138,1]. Lad os altså tænke på, hvorledes vi bør opføre os i Guds og hans engles nærvær, og lad os ved salmesangen stå således, at vort hjerte er i samklang med vor stemme.¹⁵

Denne passus betoner, at munkene skal gøre salmernes ord til deres egne. Derudover skriver den sig ind i grunddiskursen for Benedikts Regel, som fremhæver, at munkene er under konstant overvågning.¹⁶ Den overordnede holder øje, og Gud holder øje; enhver handling rapporteres øjeblikkeligt af hans engle.¹⁷ Under tidebønnerne er munke og nonner altså på én gang i inderlig og oprigtig samtale med Gud og sat på prøve, overvåget af Gud. Så selv om den pågår hele tiden, og Psalterets 150 salmer gennemsynges mindst hver uge, må tidebønnen aldrig blive triviel. I det benediktinske univers indgår Psalteret altså i et komplekst og vægtigt system af tid, tradition, tekst og musik. Det er med til at strukturere klosterets tid og daglige rytme og sikre den troendes konstante vendthed mod Gud. Munkene fortsætter den gudstjeneste, som de monastiske fædre begyndte, og yder dermed deres eget bidrag til dén gudstjeneste, som Kirken fejrer alle steder og til alle tider. Endelig udgør Psalterets tekster et kompendium af

tidslige strukturering, Eviatar Zerubavel, *Hidden Rhythms: Schedules and Calendars in Social Life* (Berkeley: University of California Press 1985 [1981]), særligt 33-44, 49-55 og 64-68.

¹⁴ “Ut ait propheta, *septies in die laudem dixi tibi*. Qui septenarius sacratus numerus a nobis sic implebitur, si matutino, primae, tertiae, sextae, nonae, vesperae completoriiue tempore nostrae servitutis officia persolvamus, quia de his diurnis horis dixit: *Septies in die laudem dixi tibi*. Nam de nocturnis vigiliis idem ipse Propheta ait: *Media nocte surgebam ad confitendum tibi*.” *Benedikts Regel* 16.1, 96; overs. s. 97.

¹⁵ “Ideo semper memores simus quod ait Propheta: *Servite Domino in timore*, et iterum: *Psallite sapienter*, et: *In conspectu angelorum psallam tibi*. Ergo consideremus qualiter oporteat in conspectu divinitatis et angelorum eius esse, et sic stemus a psallendum ut mens nostra concordet voci nostrae.” *Benedikts Regel* 19.3–7, 100; overs. s. 101.

¹⁶ Det gælder selvsagt også de nonner, der med tiden kommer til at følge Benedikts Regel, men eftersom Reglen er skrevet til munke, er det dem, der fremhæves.

¹⁷ *Benedikts Regel* 7.13.

troserfaringer, og sangen hjælper til at forankre disse erfaringer og dens forskellige affekter i den syngende.

Psalteret som sjælelig prokrustesseng

Benedikts Regel bliver genstand for stadige fortolkninger op gennem kirkehistorien. Monastiske reformer bliver lanceret som en fornyet opmærksomhed på Reglens ånd – indimellem på bekostning af dens bogstav.¹⁸ Ikke mindst den post-tridentinske reformbølge gav anledning til genfortolkende nyoversættelser, og alene i Frankrig udkom der i 1600-tallet 78 oversættelser af Benedikts Regel og et væld af kommentarer. Samtidigt med at disse tekster alle havde Reglen som deres omdrejningspunkt, var de vidt forskellige i form og anlæg. Nogle var knyttet til konstitutioner for bestemte klostre,¹⁹ andre var mere argumentatorisk udfoldede og teologisk komplekse og kunne bruges til at markere bestemte standpunkter eller bekræfte teologiske modstandere.²⁰ Den oversættelse med kommentarer, vi nu skal se nærmere på, lægger sig mellem disse to yderpunkter. Den er et indlæg i en debat om monastisk legitimitet, men sigter også mod at definere en bestemt praksis.²¹ Det gælder Trappistabbeden Armand-Jean de Rancés (1626–1700) to-bindes værk *La Règle de saint Benoist nouvellement traduite, & expliquée selon son véritable esprit* (Paris: François Muguet 1689). Rancé udgav oversættelsen med tilhørende kommentarer, “i Reglens sande ånd”, for at vise, at Reglen gav hjemmel for hans strenge reform i det normanniske cistercienserkloster La Trappe, hvor han blev abbed i 1663 efter at være blevet omvendt fra et liv som *society*-gejstlig.²² Rancés

¹⁸ For graduering af traditionens og Reglens dekretter og deres forskellige grad af autoritet, se f.eks. Bernhard af Clairvaux (1090–1153), *De praecepta et dispensatione* I.2–III.8.

¹⁹ Det gælder f.eks. abbedissen Marie-Eléonore de Rohans *La regle du B. Pere S. Benoist, Avec les constitutions* (Paris: Jean-Baptiste Coignard 1687), som var skrevet til Rohans nonner i Malnoue, men blev udgivet med en dedikation til benediktinernonnerne ved Nôtre-Dame de Consolation i rue du Cherche-midy i Paris, som hørte under Malnoue.

²⁰ For eksempel maurineren Antoine-Joseph Mèges *Commentaire sur la Règle de saint Benoist, où les sentiments et les maximes de ce saint sont expliqués par la doctrine des Conciles, des SS. Pères [...] (Paris: Veuve E. Martin 1687)*, som forklarer Reglens dekretter med inddragelse af en række andre autoriteter og dermed fremskriver et univers, der ikke alene handler om Reglen, men som er en fortættet og tungt-autoriseret konstruktion af det rette benediktinske klosterliv. Mèges værk tjente ikke alene til at udlægge Reglen. Den var et polemisk indlæg i en omfattende monastisk debat om, hvorvidt munke bør beskæftige sig med studier.

²¹ Et af formålene med Rancés kommentar til Reglen var at imødegå Mèges kommentar og argumentere for, at studier bringer munken på afveje.

²² Rancés liv og værk er først og fremmest beskrevet i Alban J. Krailsheimer, *Armand-Jean de Rancé: Abbot of La Trappe* (Oxford: Clarendon Press 1974) og David N. Bell,

program var centreret omkring radikal afsondring fra verden, bod, tavshed og en streng diæt – alt med det formål at disciplinere munkene, så de med et rent hjerte kunne overgive sig fuldstændigt til Gud og gå døden i møde i ydmyg og ydmyget fortrøstning. Rancés forklarende noter til tidebønnerne har deres klare plads i dette program.

For Rancé tjener tidebønnerne til at kanalisere munkens verbale og sjælelige kommunikation med Gud. Netop derfor er det af betydning, at davidssalmerne tilbyder ord til alt det, et menneske kan have behov for at sige til Gud. Den fælles disciplin gennemtrænger den daglige gudstjeneste og de syv-otte timer, der hver dag dedikeres til den. Der står meget på spil, og det er afgørende, at munkene er i fuldstændig harmoni i sang og indstilling, for de uprøvede iblandt dem bliver let rystet, og i klosteret har fællesskabet altid ansvar for den enkelte. Ifølge Rancé kan en enkelt bevægelse eller den mindste uoverensstemmelse i åndedræt, hastighed eller tone skade en sjæl, der ikke er nået så langt i mortifikationen. Den nyomvendte sjæl tager alt ind; den tror, at alt er rettet specifikt mod den, at alt sker med den forsættelige hensigt at ryste eller modsige den. Hvis de syngende munke ikke er i fuldstændig samklang, vil en sådan uprøvet sjæl blive såret, ophidset, forbitret, og alle dens analytiske overvejelser over det, der sker, vil bare gøre ondt værre. Medmindre Gud i sin særlige godhed standser det kaos, der opstår i kølvandet på denne sjælelige tumult, vil den mindste dissonans betyde uoprettelige brud blandt munke, der har viet deres liv til fred.²³

Understanding Rancé: The Spirituality of the Abbot of La Trappe in Context (Kalama-zoo: Cistercian Publications 2005); men se også M.B. Bruun, Sven Rune Havsteen, Kristian Mejrup, Eelco Nagelsmit & Lars Nørgaard, "Withdrawal and Engagement in the long Seventeenth Century: Four Case Studies", *Journal of Early Modern Christianity* 1.2 (2014), 249-343 (254-76) og Bruun, Nørgaard, Nagelsmit, Havsteen & Mejrup, "Withdrawn amidst the World: Rancé's *Conduite chrétienne* to Mme de Guise (1697)", *Journal of Early Modern French Studies* (2016, under udgivelse). For Rancés liturgiske reform og hans version af traditionens musikteologi, se "Withdrawal and Engagement", 255-58, 270-71 og 274-75; jeg skylder mine kolleger fra SOLITUDES tak for det fælles arbejde med La Trappe; hvad musikken angår, ikke mindst Sven Rune Havsteen. Se også Chrysogonus Waddell, "Rancé and Cistercian Chant", *Liturgy* 26.2 (1992), 55-77; "Les implications liturgiques de la réforme", *Réformes et continuité dans l'ordre de Cîteaux. De l'étroite observance à la stricte observance*, red. Terryl Kinder (Brecht: Commentarii cistercienses 1995), 69-77.

²³ "Un geste, un mouvement d'un frère, un air, une précipitation, une différence dans le ton, dans le chant, blesse une ame immortifiée; elle prend tout pour elle, elle croit qu'on l'a uniquement en vuë, qu'on la veut choquer, qu'on la veut contredire, qu'on fait par humeur & avec dessein tout ce qu'on fait; elle en est blessée, elle s'agite, elle s'aigrit; toutes ses réflexions l'échauffent; & si Dieu par une bonté toute particulière n'arrêtoit l'irrégularité de tous ces mouvemens, il n'en faudroit pas davantage pour former entre des personnes consacrées à la Paix des divisions irréconciliables." Rancé, *La Règle de saint Benoist*, 2, 28. Rancés univers er sprogligt kondenseret, mange termer har en teknisk undertone, og i denne sammenhæng giver en fri parafrase, efter min mening, bedre

Men samtidigt med at tidebønnerne i høj grad angår klosterets fællesskab, skal ord og musik først og fremmest virke i den enkelte. I sin kommentar til fordelingen af salmerne hen over ugen, forklarer Rancé, at Reglen forstår en uge som ”en figur eller et billede på hele vores liv”.²⁴ Sådan en uge udspiller sig i flere forskellige tonaliteter. Den begynder i tilbage-trækning fra verden og med de salmer, der er bedst egnet til at drage mennesket mod Guds lov og udslette alt andet end den guddommelige vilje i det og bedst egnet til at minde dem om deres forpligtelser og straffen for ulydighed. Ugen ender i en direkte henvendelse til Gud, udtrykt i salmer, der minder munken om den sjælelige glæde hos dem, der tilhører ham og ydmygt og i underkastelse følger hans vej. Salmerne sidst på ugen får munkene til at se Guds barmhjertighed, hans godhed, hans sandhed, retfærdighed og hans bud. Så oplyses endelig alting, alt hæver sig, alt flammer op, alt fører og drager mod Gud, og dette ene er tilstrækkeligt til at opildne en hellig lidenskab i deres hjerter, til at omslutte dem med en guddommelig kærlighed og til at uskadeliggøre alt det, som dæmonerne betjener sig af i deres anstrengelser for at udslukke og ødelægge denne kærlighed.²⁵ Næste uge begynder alt forfra, og munken trækker sig, mentalt, igen tilbage fra verden.

De syv daglige tidebønsgudstjenester er altså en højspændt situation i La Trappe. Munkene henvender sig til Gud, og der er akut risiko for, at de gør ham vred, hvis de i de ord, de synger, hævder at være noget, de ikke er. Hvis de, for eksempel, med deres ord bønfalder ham om barmhjertighed, mens de reelt er fuldstændigt ligeglade med, om deres bøn bliver opfyldt, fordi de ikke har hjertet med i den, eller hvis de priser Guds majestæt og storhed i total ligegyldighed.²⁶ Gud fornemmer straks enhver mangel på oprigtighed, og eftersom Rancés Gud ikke anerkender andet end total underkastelse, vil han ligefrem opfatte ligegyldighed som aktiv modstand mod hans vilje. Ideelt set, og her genlyder Reglens ord, skal munkenes hjerte tale som deres mund; de skal hengive sig til betydningen af alt, hvad de synger, og identificere sig fuldstændigt med enhver af de følelser, som de ved hjælp af salmernes ord udtrykker i deres bønner.²⁷

mulighed for at følge hans tankegang end en ordret oversættelse; ortografien følger den angivne udgaves.

²⁴ ”la figure ou l’image de toute notre vie” *La Règle de saint Benoist*, 2, 40.

²⁵ ”enfin tout y éclaire, tout y élève, tout y enflamme, tout y inspire, tout y conduit, tout y dirige; & il suffiroit tout seul pour exciter dans les cœurs une passion sainte, pour les embraser du feu sacré d’une Charité toute divine, & pour rendre inutile tout ce que les démons pourroient faire d’effort pour l’éteindre & pour la détruire.” *La Règle de saint Benoist*, 2, 41-42.

²⁶ *La Règle de saint Benoist*, 2, 46.

²⁷ ”Vos cœurs, mes frères, parleront comme vos bouches, par l’application que vous aurez à suivre la lettre des choses que vous prononcez, & à entrer dans tous ces divers

I dette arbejde med at få hjerte og mund i samklang, forvandles munken indefra og ud. Når han tilegner sig psalmistens ord og stemninger, bliver han selv til Psalterets stemme; hvad enten denne stemme angrer sine synder, trøstes af Guds nåde, nærer foragt for denne verden eller håb for den næste; synger klagesange i eksilet, håber på, hans slaveri må ophøre eller er klar til kamp mod Guds fjender. Gennem tilegnelsen af alle disse forskellige dispositioner transformeres munken til salmernes stemme og sættes i denne stemmes sted – med tilsvarende tilskyndelser og dispositioner.²⁸ Det kræver fokus og præcision at spore sig ind på denne “diversité d’affections”, og Gud accepterer intet mindre end fuldstændig overensstemmelse mellem ord og hjerte – mellem sang og sanger.²⁹

Ifølge Rancé skal Trappistmunke kunne Psalteret udenad (*par cœur*).³⁰ Der er mere på spil her end mekanisk udenadslære. Bønnen er uvirksom, hvis hjertet er tavst, og det kun er læberne, der taler.³¹ Abbeden udvikler sit synspunkt i to trin. Først advarer han om, at et tavst hjerte ikke bare ikke kan høres; det vil også blive opfattet som ulydigt.³² Dernæst anfører han, at hvis hjertet ikke er rent og opløftet i bønne og ikke er gennemsyret af de dispositioner og følelser, der anstår sig for den, der beder, så vender Gud sig bort og har hverken øjne at se med eller ører at høre den bedende med.³³ Hvis munken er sjuasket med sin bøn, nedkalder den ikke velsignelse over ham, men forbandelser uden ende.³⁴

sentimens que vous trouverez exprimez dans vos prières”. *La Règle de saint Benoist*, 2, 48.

²⁸ ”enfin, en vous transformant dans la personne de ceux qui lui ont dit avant vous tout ce que vous lui dites, vous mettant en leur place, & excitant en vous des mouvemens & des dispositions toutes semblables.” *La Règle de saint Benoist*, 2, 48.

²⁹ *La Règle de saint Benoist*, 2, s. 48-49 (s. 48). Mangel på koncentration under tidebønnerne er en af de forbrydelser, abbeden igen og igen påtaler i sine homilier; se f.eks. *Conférence pour le Jour des Rois* i *Conférences ou Instructions sur les épîtres et évangiles des dimanches et principales fêtes de l’année, Et sur les Vêtures & Professions Religieuses*, 4 bd. (Paris: Florentin & Pierre Delaulne, 1698), 1, 206; *Conférence pour le III. Dimanche après les Rois*, 1, s. 345; *Instruction ou Conférence faite le XVII. Dimanche après la Pentecôte*, 3, 383.

³⁰ *La Règle de saint Benoist*, 2, s. 9; se også Rancés brev til en karmelitter i Besançon fra 13. juni 1680; *Correspondance*, red. A.J. Krailsheimer, 4 bd. (Paris: Les Éditions du Cerf og Cîteaux: Commentarii cistercienses, 1993), 2, 397.

³¹ *La Règle de saint Benoist*, 2, 29.

³² *La Règle de saint Benoist*, 2, 45.

³³ ”Dieu s’en détourne, & n’a ni des yeux pour voir, ni des oreilles pour entendre celui qui lui parle.” Rancé, *La Règle de saint Benoist*, 2, 61.

³⁴ Rancé, *La Règle de saint Benoist*, 2, p. 29. Martinus Cawley har været igennem de samtidige Trappist-biografier for at se spor af denne individuelle tilegnelse af Salmerne, se hans “The Psalms on the Deathbed at la Trappe”, *Cistercian Studies Quarterly* 35.3 (2000), 297–316 (302-9).

Musikken understøtter munkens metamorfose. Rancé griber tilbage til klassiske teorier om musikkens magt over passionerne og forklarer, hvordan melodier og toner har deres egen betydning. De udtrykker en lidenskab, en indre bevægelse, en tilbøjelighed; de både bærer og inspirerer disse affekter; og når man mærker dem, bliver sjælen slået af effekten, tonerne åbner den og trænger ind i den.³⁵ Nogle toner og figurer fremkalder vrede, andre beroliger; nogle inspirerer til tristhed, andre til glæde; nogle fører til koncentration, andre til adspredelse; nogle bringer frygt, andre mod, andre igen anger. Dette potentiale gør, at musik er farlig, hvis den falder i de forkerte hænder, og Rancé minder sine læsere om, at de jo kun alt for godt ved, i hvor høj grad de lidenskabelige sange, som er moderne blandt verdslige folk, charmerer og korrupperer uskyldige sjæle og forårsager kaos og opløsning.³⁶ Men hvis musikken er komponeret på den rigtige måde og bruges med omtanke, bliver den i stedet et kraftfuldt opbyggeligt instrument. Med denne effektive forening af guddommeligt styrede ord og musik, har munken altså alt, hvad han behøver for at kunne forblive i den koncentration, den indre tilbagetrækning, den anger, den bod, ja, den dødliggende tilstand, der er så nødvendig og essentiel for dem, der tilhører en profession, der har en præcis udførelse af de hellige forpligtelser som sit eneste mål.³⁷

Munkene synger ikke alene. I deres sang forenes de med de himmelske kor – til djævelens store ærgrelse. Rancé minder om, at de gamle fædre mente, at der ikke er nogen fromhedsøvelse i munkens liv, der i så høj grad vækker dæmonernes vrede og misundelse som recitationen af Salmerne. Det kan enten skyldes, at dæmonerne ikke kan holde ud, at mennesker gør på jorden, hvad engle gør i himlen, det vil sige: lovsynger Gud i hellig og guddommelig harmoni, at de hellige hymner er fulde af forbandelser mod

³⁵ "Les airs & les tons ont une signification qui leur est naturelle. Ils expriment quelque passion, quelque mouvement, quelque inclination: ils la portent en même temps & l'inspirent; & lorsqu'ils se sont sentis, ils donnent [...] comme un coup à nos ames, & ils s'y font une ouverture & une entrée." Rancé, *La Règle de saint Benoist*, 2, 50; se også Bruun, Havsteen, Mejrup, Nagelsmit og Nørgaard, "Withdrawal and Engagement", 256, som især er baseret på Sven Rune Havsteens arbejde.

³⁶ "on ne sçait que trop combien par malheur ces airs passionnez qui ont tant de cours & de vogue parmi les gens du monde, charment & corrompent d'ames innocentes, & y causent de dérèglement & de dissolutions." Rancé, *La Règle de saint Benoist*, 2, 51. Abbeden refererer til Plutarch, Cicero og Boethius, men ikke til specifikke værker, og haster videre til bibelske og patristiske eksempler med fokus, omend kortfattet, på Augustin og Basilios den Store; 51–53.

³⁷ Rancé dans ce recueillement, cette retraite intérieure, cette simplicité, cette componction, cette penitence & cet état de mort si essential & si nécessaire aux personnes engagées dans une profession qui n'est rien autre chose qu'un accomplissement continuuel & une pratique fidèle de toutes ces saintes obligations." *La Règle de saint Benoist*, 2, 54–55.

mørkets ånder, eller endelig, at der ikke er noget, der i så høj grad som sangen bevarer munkene i en fredfyldt guds frygt og kærlighed til Gud.³⁸ Tidebønnerne, og ikke mindst Psalteret, har altså flere funktioner på samme tid. De er en bøn til Gud, de disciplinerer både fællesskabet og den enkelte munk, og de er værn mod djævlene og pagt med engle.

Tavsheden var et af Rancés vigtigste reform-instrumenter. Den skulle sikre, at trappistmunkene ikke skændtes, brokkede sig eller indgik uhelelige alliancer indbyrdes. Abbeden mente, at hvis munkene fik mulighed for selv den mindste frie samtale, ville det føre til en glidebane, hvor de snart ville give sig til at fortælle om deres tanker, deres fristelser, deres forestillinger, deres utilfredshed og deres fysiske såvel som åndelige lidelser.³⁹ Men i tidebønnerne får munkene mulighed for at udtrykke netop deres tanker, fristelser, forestillinger og lidelser med Psalmistens ord og på latin snarere end fransk. Det er en på en gang inderlig og gennemkontrolleret form for tale; en sikker form for samtale, hvis ord er munkens egne – og netop skal være hans egne – og dog samtidigt er Psalmistens og i sidste ende Guds.

Efterklang

For Rancé er tidebønnerne og ikke mindst Psalteret et disciplineringsredskab. Munkenes fuldstændige fokus på at opnå den vanskelige samklang mellem deres hjerte og de ord, de synger, tjener til at stemme dem, så de er i harmoni med hinanden, med englesangen og med Psalmistens stemme. Munkens forvandling under indtryk af denne polyfoni må ses i sammenhæng med Rancés overordnede reformprogram, der har til hensigt at bryde trappisterne helt ned og bygge dem op igen. Her har vi imidlertid måttet nøjes med at betragte hans syn på Tidebønnerne som et enkelt moment i Psalterets vidt forgrenede receptionshistorie og kort opholde os ved det polyfoniske fænomen, tidebønnernes rolle i Rancés program. Det er en rolle, der ikke alene giver mulighed for, men ligefrem fordrer, at mange disposi-

³⁸ "Les anciens Peres ont cru qu'il n'y avoit point d'occupation, ni d'exercice de piété dans la Vie des Solitaires qui échauffât davantage contre eux la colére & l'envie des Démons, que la récitation des Pseaumes, soit à cause qu'ils ne peuvent souffrir que les hommes fassent sur la terre ce que les Anges font dans le ciel, c'est-à-dire, qu'ils y louënt Dieu dans un concert & dans une harmonie toute sainte & toute divine; soit à cause que ces sacrez Cantiques sont tout remplis d'imprécations contre ces esprits de ténèbre; soit parce qu'il n'y a rien qui contribuë davantage à conserver les Solitaires dans la crainte, dans la Charité de Dieu, dans la paix & dans le repos." *La Règle de saint Benoist*, 2, 11–12; for den middelalderlige baggrund for tanken om den menneskelige deltagelse i englenes lovsang og harmonien mellem den jordiske liturgi og den himmelske lovsang, se Reinhold Hammersteins klassiker *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters* (Bern: Francke 1990² [1962]), 116–44.

³⁹ "Ils se communiqueront leurs pensées, leurs tentations, leurs imaginations, leurs mécontentemens, leurs peines." Rancé, *De la sainteté et des devoirs de la vie monastique*, 2 bd. (Paris: François Muguet 1683), 2, 167.

tioner og erfaringer gennemspilles på en enkelt uge og i en enkelt sjæl inden for et rigtigt krav om enhed og fuldstændigt præcis samklang – med *una voce*, men i affektiv polyfoni.

William Blake, reader-response og det hellige rum mellem tekst og læser

Elisabeth Engell Jessen

“Hvem *er* den mand? Han er jo en sand polyhistor.” Sådan lød det beundrende fra Toril Moi, litteraturprofessor ved Duke University, da hun, Nils Holger og jeg ved et tilfælde endte med at spise aftensmad sammen ved en konference i Oxford. ”Og han taler *norsk!*” Jeg er ret sikker på, at Toril Moi ikke er den eneste, der er blevet fornøjet ved mødet med Nils Holger og hans anseelige viden. For mig personligt var der især to ting fra Nils Holgers undervisning, som hang ved. For det første henviste Nils Holger flere gange – i forbindelse med ideen om ”det sublime” – til scenen fra Gen 28:17, hvor Jakob opdager, at han står på et helligt sted, som både er en lokalitet (”Guds hus”) og en åbning (”himlens port”).¹ Og for det andet skærper Nils Holger altid de studerendes opmærksomhed omkring, hvilken kontekst eller spatial situation et kunstværk optræder i. Begge disse ”vedhæng” har influeret denne artikel i større eller mindre grad.

Når vi beskæftiger os med kunst og kristendom, så er der især to aspekter, der interesserer os: Hvordan den kristne tradition forvaltes og forvandles i et kunstværk, og hvilket rum eller mulighed for forvandling, mødet med det pågældende kunstværk skaber. Det første aspekt er det, som især undersøges i receptionshistorie, mens det andet aspekt primært diskuteres i forbindelse med liturgi og musik. I studiet af litteratur og teologi, derimod, er dette andet aspekt – ideen om det hellige rum, som kan skabes, når teksten møder læseren – underkendt. Det er derfor dette, jeg diskuterer her, med udgangspunkt i William Blakes forståelse af hans værker som religiøse rum eller værktøjer, hvormed læseren kan opleve fællesskab med Kristus og med andre mennesker. Men vi starter i kritikken.

Hvorfor reader-response?

At teksten ikke lever i sig selv, men først kaldes til live i mødet med en læser, er *old news* inden for den kritiske tænkning. Med Stanley Fish i spidsen åbnede reader-response tilgangen op for at forstå tekster som noget, der *sker*, ikke noget, der *er*. I dette perspektiv indeholder teksten ikke passiv information,

¹ Se f.eks. Nils Holger Petersen, ”Sacred Space and Sublime Sacramental Piety: The Devotion of the Forty Hours and W. A. Mozart’s two Sacramental Litanies (Salzburg 1772 and 1776)”, *Heterotopos: Espaces sacrés*, vol. 1, red. Diana Mite Colceriu (Bucarest: Editura Universitatii din Bucuresti 2012), 171-211.

som uden videre kan hældes over på læseren. Teksten er derimod et kraftfelt, der aktiveres af læseren i læsningens øjeblik og *kun* indeholder den betydning, som opstår i mødet med læseren. Teksten har altså ikke mening i sig selv; det, den har, er latent mening. Med Fishs egne ord:

It is an experience; it occurs; it does something; it makes us do something. Indeed, [...] what it does is what it means. [...] In a peculiar and unsettling (to theorists) way, it is a method which processes its own user, who is also its only instrument. It is self-sharpening and what it sharpens is *you*. In short, it does not organize materials, but *transforms minds* (min kursivering).²

Det er netop dette “transforms minds”, som er interessant for os, når vi bevæger os ind i feltet kunst og kristendom. For hvad betyder det for teologisk funderede tekster, at de kan transformere os? Spørgsmålet er relevant dels med henblik på den måde, vi forstår teologiske tekster på: at vi læser dem med skarpt øje ikke bare for det, de ”siger” (indhold), men også for den måde, de siger det på (form). Eller sagt på en anden måde: med øje for den proces, som teksternes ophavskvinder eller -mænd – ved hjælp af hele træk-ud’et af stilistiske og fortællemæssige hjælpemidler – prøver at få os læsere til at gennemgå. Eller sagt på en anden måde igen: litteraturvidenskabens kritiske apparat har ikke blot betydning for de eksegetiske fag, som traditionelt er det felt, vi har anvendt dem indenfor i teologien, men for hele det brede, teologiske studium.

William Blake og den ustabile bog

William Blakes (1757-1827) illuminerede digte (som han i dag er mest kendt for) er interessante af mange forskellige grunde, men ikke mindst på grund af deres grundlæggende ustabilitet: i deres univers er man altid på gyngende grund som læser. Først og fremmest fordi sammenhængen mellem tekst og billeder i bøgerne er diffus, hvilket efterlader læseren med den opgave løbende at prøve at forstå, hvad sammenhængen mellem tekst og billede kan være. Dernæst er ikke to udgaver af hver af de illuminerede bøger ens, for hver eneste gang, Blake trykte en ny udgave, ændrede han noget: Flyttede om på rækkefølgen af sider, farvelagde en illustration anderledes, eller tilføjede eller fjernede ord, sætninger, eller hele sider. Resultatet er, at hver eneste gang, man rækker ud efter f.eks. en af de ni udgaver af *The [First] Book of Urizen* (BoU) så får man de facto en ny bog i hånden. Således er BoU faktisk ni forskellige relaterede fortællinger, som hver udforsker historien om Urizen med en lidt anden drejning end de andre. Dette sætter fokus på den individuelle

² Stanley Fish, *Self-consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth Century Literature* (Pittsburgh: Duquesne University Press 1994), 393, 425.

læsers møde med bogen. Når vi sætter os ned med en original udgave af BoU, er vi ikke én blandt mange læsere, som på pågældende tidspunkt kan læse den, men der er *kun* os og så bogen.

Den medskabende læser og forestillingsevnen

Konsekvensen af denne ustabilitet er, at læseoplevelsen bliver en form for ”puslespils læsning”: det er mig, den enkelte læser, der gør det egentlige arbejde. Ideen om den medskabende læser hos Blake, som ved hjælp af intellekt, sanser, og menneskelig erfaring skaber sammenhæng i den illuminerede bog, har sin baggrund i Blakes ide om imaginationen eller forestillingsevnen. Hos Blake er der ikke som udgangspunkt forskel på kunstnerens forestillingsevne, når kunstværket bliver produceret, og på læserens forestillingsevne. Kunstneren har ikke særlig del i noget, som læseren er udelukket fra og kun kan tilgå i mindre grad ved at mødes med kunstværket. Det eneste, kunstneren har, er en mere umiddelbar tilgang til det rum, som imaginationen tænkes som, og som alle som udgangspunkt er en del af; kunstneren har, så at sige, brugt sin forestillingsmuskel ofte nok til at have gjort den større og stærkere. Men forestillingsevnen er overalt, og alle kan gå ind eller ud af den og gøre brug af den i større eller mindre grad: ”This World Is a World of Imagination & Vision” (Brev til Trusler, 1799, E702).³ At forestillingsevnen er alles, betyder dog ikke, at den forfladiger kunsten. Tværtimod, det sublime er ikke for ”idioter”, forstået som de, der tror, at man kan forstå stor kunst uden at anstrenge sig eller investere sig selv i den. Derfor er stor kunst gerne svært tilgængelig; ikke fordi utilgængeligheden er et mål i sig selv, men fordi det svært tilgængelige (som Blakes egne værker) tvinger os til at bruge vore gudsgivne kreative sanser til at forstå kunsten. Her igen fra brevet til Trusler:

What is Grand is necessarily obscure to Weak men. That which can be made Explicit to the Idiot is not worth my care. The wisest of the Ancients considered what is not too Explicit as the fittest for Instruction because it rouzes the faculties to act (Trusler, E702).

Blake er dog ikke elitær, selvom det kunne lyde sådan. Tværtimod, hans værker henvender sig til alle, selv børn (faktisk især børn). Det, man har brug for for at kunne forstå dem, er nemlig ikke intellektuel overlegenhed, men blot evnen til at bruge sin forestillingsevne og blive så aktiv en læser, at kunstværket åbner sig for en.

³ Alle henvisninger til Blake er til *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, red. David V. Erdman. Newly Revised ed. (New York: Anchor Books 1988) (forkortet ”E”).

Particularly they [Blakes værker] have been Elucidated by Children who have taken a greater delight in contemplating my Pictures than I even hoped. Neither Youth nor Childhood is Folly or Incapacity. Some Children are Fools & so are some Old Men. But There is a vast Majority on the side of Imagination or Spiritual Sensation (Trusler, E703).

Blakes værker er altså, hvor svære de end kan synes os i dag, ikke *tænkt* som utilgængelige. Tværtimod, de er tænkt som tilgængelige for alle, der er i stand til at slå fornuften fra og forestillingsevnen til. De kan dog ikke aktiveres af alle på samme måde, for hver enkelt læser vil forstå værket (eller med-forme det) ud fra sit eget udgangspunkt: "As a man is So he Sees. As the Eye is formed such are its Powers" (Trusler, E702). Vi har alle del i den samme, kollektive forestillingsevne og kan alle forstå og forme verden, men vi gør det på vidt forskellige måder. Derfor er Blakes værker nærmere kraftfelter, der skal aktiveres af læserne og deres "powers", end mytologiske sudokuer, der kun har én løsning.

Forestillingsevnen... er Kristus

Men Blake går videre endnu og identificerer forestillingsevnen som værende lig med Kristus. Det er Kristus, der er vores forestillingsevne, og når vi gør brug af den, er vi, for at tale paulinsk, *en Christo*.⁴ Her får subjektet fat i sin inderste, guddommelige kerne, i det mest originale og grundlæggende ved os: at vi er *skabt*, og at vi kan *skabe*. Forestillingsevnen er også det evige i os, som vi engang vil blive fuldt optaget i igen: "This world of Imagination is the World of Eternity it is the Divine bosom into which we shall all go after the death of the Vegetated body" (*A Vision of The Last Judgment* ("VLJ") 69, E555). Det at være "i Kristus" kommer til at betyde at leve i kreativ omgang med verden og sig selv: æstetisk, socialt, politisk, psykologisk, og så videre, og kunsten at leve som kristen bliver altså netop en *kunst*: en aktivitet, hvori vi kæmper med materialet og skaber nyt ud af denne kamp.

Dette kommer til udtryk på Blakes (noget oversete) gravering *Laocoon* ("L", ca. 1826), der står som Blakes svar til G. E. Lessings berømte essay ved samme navn fra 1766, som diskuterer poesien og billedkunstens væsen. Ifølge Samuel Palmer sagde Blake endda, at *Laocoon* udgjorde hans "trosbekendelse",⁵ så der er god grund til at koncentrere sine kræfter her, hvis man vil forstå det tætte forhold mellem kunst og kristendom hos Blake. Her peger Blake

⁴ Se også Jonathan Roberts, "St Paul's Gifts to Blake's Aesthetic: 'O Human Imagination, O Divine Body'", *The Glass* 15 (2003), 8-18.

⁵ Citeret i J. C. Stranges dagbog i *Blake Records, Second Edition*, red. G.E. Bentley, Jr. (New Haven & London: Yale University Press 2004), 726.

på, hvordan kunsten og kristendommen ikke kan skilles ad – ja, ikke kan tænkes uden hinanden – således at det lyder om identifikationen mellem det guddommelige og forestillingsevnen: "The Eternal Body of Man is The IMAGINATION. / God himself / that is/ [Yeshua] JESUS We are his Members" (E273). Menneskets evige væsen, modsat det forgængelige legeme, er forestillingsevnen, som 1) er lig med Gud, 2) er lig med Kristus, og 3) som vi alle har del i, så man aldrig er alene i kunsten: "*We are his Members*". Kunsten, eller den aktive brug af forestillingsevnen, bliver altså en vej ud af den ensomhed og isolation, som hos Blake er en konsekvens af menneskets fald. Dette fald beskrives netop som, at menneskets sanser lukker ned, så vi ikke længere er i fuldstændig og umiddelbar kontakt med det guddommelige, men er nødt til at bruge "værktøjer" som sprog og metaforer for at kunne gøre verden forståelig.⁶ Vejen fra faldet til genoprejsningen i Gud, eller tilbage ind i forestillingsevnen/ Kristus, kommer dermed til at gå via en skærping af sanserne og en genopdagelse af, at vi ikke lever i ensom eksistens, men sammen med andre, både Gud/ Kristus og mennesker. Vi skal tilbage *ind* i Kristus, for han er allerede i os som ven og broder: "I am in you and you in me, mutual in love divine/[...] I am not a God afar off, I am a brother and friend/ Within your bosoms I reside, and you reside in me" (*Jerusalem* ("J") 7-19, E146).

Derfor kan ingen være kristen uden også at være kunstner, og derfor er Bibelen også "The Great Code of Art" (en formulering, som Northrop Frye senere gjorde berømt).⁷ Igen, ikke på en elitær, særligt udvalgt måde, men ud fra en praktisk, demokratisk ide om kunsten som allemandseje: "A Poet a Painter a Musician an Architect: the Man/ Or Woman who is not one of these is not a Christian/[...] Jesus & his Apostles & Disciples were all Artists" (L, E274). I Blakes optik er det altså en kristen pligt at tage sin kreative evne alvorligt og bruge den i sin almindelige omgang med verden eller skaberværket (kreative evne forstået ikke blot som "at male" eller "at spille klaver", men som en nyskabende omgang med alt, der omgiver en). Man kan ikke være sandt menneske eller sand kristen i Blakesk forstand uden at forstå verden netop ved at medskabe og forme den, for hos Blake er skaberværket ikke afsluttet; der åndes hele tiden ny guddommelig ånde ind i det, og uden menneskets aktive indsats for at forstå verden omkring os gennem kreativ omgang med den, så mister verden sin form og bliver ugenkendelig for os. Hver eneste dag skaber mennesket, i sin kreative omgang med verden, form ud af formløshed.

⁶ Se især BoU (1794).

⁷ For mere om Blake og Bibelen, se Christopher Rowland, *Blake and the Bible* (New Haven; London: Yale University Press 2010) og Elisabeth Engell Jessen, *Bibelske motiver hos William Blake* (Frederiksberg: Anis 2009).

Jerusalem: værket, læseren og Kristus

Men hvordan ser alt dette konkret ud hos Blake? Forestil dig, at du for første gang skal til at læse *Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion* (1804-1820). Du har netop modtaget en af de i hvert fald ti udgaver, vi kender nu, måske den smukke Copy E.⁸ Du sætter dig med manuskriptet, som Blake selv producerede ved trykpressen i hjemmet ca. 1821. Siderne måler ca. 22 gange 17 cm, de håndkolorerede illustrationer eller illuminationer er i stærke, klare farver, og på pl. 14, 63 og 97 er der tilføjet ægte guld.⁹ Hvordan virker bogen nu på dig?

Det første, der møder læseren, er forsideillustrationen. En mand med ryggen til skubber en dør op med sin venstre hånd, mens han i højre hånd holder en lysglobe. Som forsideillustration, hvis funktion det er at forberede læseren på, hvad vi har i vente, bliver skikkelsens rolle at drage os med sig ind i bogen, og med ryggen til opfordrer han os netop til at følge ham ind i fortællingen. Det spatiale er altså tilstede allerede fra *Jerusalems* allerførste planche: der er en *dør*, der er noget *foran* denne dør, og der er noget på den *anden* side af denne dør (nemlig bogen). Hermed aktiveres vi som læsere fra første øjeblik, idet vi, før vi overhovedet er nået til titelbladet, bliver stillet over for det valg, om vi vil følge skikkelsen ind i bogen, eller om vi vil lukke bogen igen og lade den ligge. Og denne aktivering indeholder samtidig en opfordring til at holde fast i vor identitet som læsere igennem bogen, for i *Jerusalem* skal vi nemlig ikke miste os selv i fortællingen, men netop holde fast i, hvem vi er ("læsere"), så det (også) er os, der kan gennemgå en transformation igennem bogens forløb. Bogen virker ikke, hvis vi ikke er med på den præmis, og den virker heller ikke *på os*, hvis vi ikke er.

Der er ikke specifikt kristne anslag hverken på forsideillustration eller titelblad, men så snart vi når til forfatterens forord, "To the Public", forstår vi, at denne bog knytter sig tæt til et kristent motivunivers. Her fokuserer forfatterstemmen nemlig på den Jesus-figur, som vil komme til at spille en afgørende rolle i *Jerusalem*,¹⁰ og påfaldende for os i forbindelse med ideen om det spatiale, så taler Blake også om at "gå ind" i Jesus eller om sameksistens mellem forfatter og læser i Jesu krop, underforstået med bogen *Jerusalem* som medium: "I also hope the Reader will be with me, wholly One in Jesus our Lord [...] he who waits to be righteous before he enters into the Saviours kingdom,

⁸ Tilgængelig via *The William Blake Archive* på www.blakearchive.org.

⁹ Se Angus Whitehead, "'This extraordinary performance': William Blake's use of gold and silver in the creation of his paintings and illuminated books", *Blake: An Illustrated Quarterly* 42:3 (2008-09), 84-108.

¹⁰ For mere om Jesus-figuren i *Jerusalem*, se Susanne Sklar, *Jerusalem as Visionary Theatre: Entering the Divine Body* (Oxford: Oxford University Press 2011).

the Divine Body; will never enter there” (3, E145). Allerede her ved vi dermed tre ting: 1) man kan gå ind i Jesu krop, 2) i bogen bliver læseren tilbudt fællesskab med andre eksistenser, og 3) dette fællesskab vil tage plads i Jesu krop.

Spatialt set kommer *Jerusalems* første sider altså til at udgøre en korridor for læseren, via hvilken vi langsomt bevæger os ind i teksten: Fra forsideillustrationens portal, som vi træder ind ad og som ingen tekst har,¹¹ over titelbladets sparsomme tekst (titel, forfatter og trykkested) og forfatterens forord på pl. 3, hvor det kristne tema introduceres, indtil vi endelig lander nede i fortællingens gruekedel, når kapitel 1 begynder på pl. 4 under mottoet ”monos ho Iesus”, ”kun Jesus”. Her introduceres *Jerusalems* grundlæggende problemstilling: Figuren Jesus træder nemlig frem og tilbyder Albion fællesskab i den både individuelle og kollektive eksistens, som kendetegner livet *en Christo*: ”we are One”, siger Jesus, ”ye are my members” (J20-21, E146). Men Albion vender sig bort og vil ikke modtage Jesu tilbud om sameksistens: ”man alone can live, and not by faith” (J28, E147). Og så vender de to sig fra hinanden og mødes ikke igen i teksten, før fortællingen er ved sin slutning (bortset fra et ordløst møde på pl. 76, der står som eksempel på *Jerusalem* som en bog, hvori læseren selv må gøre en del af arbejdet. For hvordan, spørger vi os selv, kan Jesus og Albion stå over for hinanden på en *illustration* på pl. 76, når de ikke ser hinanden i *teksten* mellem pl. 4 og pl. 96?).

I slutningen af *Jerusalem* ser vi en tilsvarende udslusning af læseren fra fortællingens indre, mytologiske maskinrum via en paradisiske tilstand til bogens sidste side, hvorefter den lukkes, og læseren er tilbage i verden. Denne translokation begynder på pl. 96, hvor Jesus pludselig står foran Albion igen (forberedt af Los’ enetale på pl. 91, der kan ses som et koncentrat af Blakes kristendomsforståelse i de år, hvor *Jerusalem* blev til). På pl. 96 er Albion, på grund af den udvikling, han har gennemgået i løbet af *Jerusalem*, nu i stand til at indgå i en mere moden diskussion med Jesus om, hvorfor mennesket har brug for Jesus, og til endelig alvorligt at overveje, om han mon også selv skulle have brug for dette guddommelige venskab. Nu er Albion i stand til at se, hvem Jesus er, at han ikke er en autoritær despot, men (også) et menneske,

¹¹ I en anden udgave af forsideillustrationen, *additional plate iii*, forekommer der dog tekst på og omkring døren, som igen understreger det spatiale. Her omtales et ”void”, tomrum, som findes uden for ”eksistensen”, og går man herind, bliver den til en ”womb”, livmoder, dvs. noget, der kan nyskabe eller genføde læseren. Derudover defineres døren som ”the Door of Death”, som figuren Los går igennem for at redde Albion, *Jerusalems* hovedperson. I denne optik begynder fortællingen altså med en form for død, på den anden side af hvilken der findes liv; temaet er ”the passage through/ Eternal Death” og den efterfølgende ”awaking to Eternal Life” (J1-2, E146).

som man kan kommunikere med: "Albion saw his Form/ A Man. & they conversed as Man with Man" (J96.5-6, E255). Efter deres samtale forsvinder Jesus dog i en sky, hvorefter Albion erfarer, at Jesus, uden at Albion har opdaget det, er blevet hans "Friend/ Divine" (J96.30-31, E256). Derefter kaster Albion sig i flammerne for at redde sin nye ven, og her sker den store spatiale transformation, for netop i det øjeblik forlader fortællingen det mytologiske rum og forflytter sig til himmelen. Herefter følger en sjælden beskrivelse af, hvordan den genskabte tilværelse hos Gud (eller *i Kristus*) ser ud og opleves (sjælden ikke blot hos Blake, men i litteraturen i det hele taget). Denne genskabte tilværelse er nemlig det rum, hvori vi oplever alt *direkte*. Her er vi inde i den guddommelige tilværelse, inde i Kristus og inde i forestillingsevnen, og her behøver intet at forklares eller fortolkes: Ingen metaforer og intet sprog er nødvendigt, for alt kan erfares direkte og som det er. Her er vi ren eksistens *i* ren, fælles eksistens – og læseren følger åndeløst med, for dette er noget af det smukkeste, Blake har skrevet:

And they conversed together in Visionary forms dramatic which bright Redounded from
their Tongues in thunderous majesty, in Visions

In new Expanses, creating exemplars of Memory and of Intellect
Creating Space, Creating Time according to the wonders Divine
of Human Imagination
(J98.28-32, E257-58).

Og læseren? Læseren er selvfølgelig også inkluderet her. Dels fordi vi blev inviteret med ind i en fælles eksistens af forfatterstemmen i forordet. Dels fordi vi, ifølge litteraturens spilleregler, følger vor hovedperson, hvor hun eller han går, så når Albion er i Paradis, er vi der også. Og dels fordi Blake her fortsætter sin aktivering af vore kreative kræfter, således at den smukke pl. 98 ikke er illustreret med billeder af Gud, Jesus eller himmelske engle, men i stedet af slanger, en snegl, en frø, en sommerfugl, og en edderkop. Først på den efterfølgende pl. 99 ser vi to skikkelser, der synes at illustrere sameksistens mellem det guddommelige og det menneskelige. På denne planche løber teksten også ud, og på den allersidste planche, pl. 100, er der slet ingen tekst tilbage, men blot et billede af tre skikkelser og et gyldent bygningsværk, der er inspireret af samtidige illustrationer af Avebury, men også leder tankerne hen på Det Ny Jerusalem.

Denne sidste, svære planche synes på samme tid at illustrere den guddommelige aktivitet *en Christo* og at være et blik tilbage til *Jerusalems* nedre, mytologiske univers, hvor der endnu er brug for værktøjer, metaforer og sprog (figurerne på planchen, som ofte identificeres som Los, hans "Spectre" og Enitharmon, gør nemlig brug af passer og ten, og en af dem bærer en

lysglobe). Eller også er dette en illustration, som vi for en gangs skyld skal forstå mere ukompliceret, end det ofte er tilfældet hos Blake? I så fald understreger værktøjerne, at livet *en Christo* netop er aktivt. Her kan vi endelig for alvor gøre brug af kreativiteten, fordi der ikke længere er noget, der holder den tilbage – og dette er netop noget, der sker i fællesskab og sameksistens med andre (for Los er ikke alene her).

Lige meget hvad, så er læseren nu mere end nogensinde inviteret med til festen, for er der plads til de mytologiske figurer i Kristi krop, så er der så sandelig også plads til læseren (og til Blake selv, som er tilstede via Los som Blakes alter ego). Og derefter lukkes bogen, de hundrede plancher er ovre, og vi har nu alle (Albion, Blake og læseren) bevæget os ind i et helligt rum (Kristus), som ikke forsvinder, selvom fortællingen er ovre og det rum, som blev etableret mellem læseren og bogen, forsvinder. Bogen drog os ind i sit eget rum for derefter at efterlade os i et andet rum, Kristus.

Afslutning

Hos Blake sker der altså noget med os, når vi engagerer os i hans værker, og med kunsten og kristendommen identificeret som ude af stand til at eksistere uden hinanden, så har dette *noget*, der sker, kristen værdi. Der skabes et helligt rum mellem læseren og bogen, og læseren bevæger sig også via læsningen ind i et helligt rum. Blakes værker bliver dermed noget, som forvandler os ved at lægge materiale frem for os i en form for puslespil uden forudgivet løsning, som vi skal løse. I denne ”puslespilsløsende” aktivitet bliver vi forvandlet, så vi aldrig bliver de samme igen; vores selv går tabt i det hellige rum og bliver optaget i Kristi spatiale selv. Og her er hverken kunsten eller Kristus noget, vi skal behandle med al for megen ærefrygt. De er tværtimod vore ”venner”, en form for brugskunst, som både eksisterer midt i livet med os og som kan lede os til en genskabt tilværelse hos Gud, hvor vi kan genfinde intet mindre end – lykken.

If the Spectator could Enter into these Images in his Imagination approaching them on the Fiery Chariot of his Contemplative Thought if he could Enter into Noahs Rainbow or into his bosom or could make a Friend & Companion of one of these Images of wonder [...] then would he arise from his Grave then would he meet the Lord in the Air & then he would be happy (VLJ, E560).

Jesu liv i Thorvaldsens fortolkning
Projekt Münchener Apostelkirche

Margrethe Floryan

–Dog Gudeskaren svinder,
Som Drømme fra det Fjerne,
For Korssets Seirvinder
Hist under Östens Stjerne.
Ved Graven Qvinderne her om ham lede;
Hist den Opstandne Salige tilbede.

–B.S. Ingemann, *Rejselyren* (1820),

inspireret af besøg i Thorvaldsens romerske værksted oktober 1818

”12 Apostle til Frue Kirke” var, hvad man i København indledningsvis ønskede fra Thorvaldsens hånd til Vor Frue Kirke. Så kort blev opgaven resumeret af arkæologen P.O. Brøndsted, da han 2.december 1815 skrev et ellers langt og meget fortællende brev til Thorvaldsen. Knap to uger før var Thorvaldsen for første gang blevet officielt præsenteret for de københavnske byggeprojekter - Christiansborg Slot og Slotskirke, Råd- og Domhuset, samt Vor Frue Kirke - som arkitekten C.F. Hansen var beskæftiget med, for udsmykningens vedkommende meget gerne i samarbejde med billedhuggeren, der siden 1797 havde boet og virket i Rom, og hvis værker der var stor interesse for fra bl.a. England, Rusland og Tyskland.

I 1817, i 300-året for reformationen, blev grundstenen lagt til den Vor Frue Kirke, der skulle opføres til erstatning for den kirkebygning, der lå i ruiner efter det engelske bombardement af København i 1807. Siden middelalderen havde der her ligget en kirke viet Maria. I knap tre årtier beskæftigede Bertel Thorvaldsen (1770-1844) sig med Vor Frue Kirkes udsmykning, og resultatet blev så meget mere og andet end de monumentale statuer af ”12 Apostle” – om end ikke en eneste Maria-fremstilling. En stor del af udsmykningen var, i første omgang i gips, færdig i 1829 med *Johannes-gruppen*, *apostelstatuerne*, *Dåbsenglen* og *Kristus-statuen* som de mest centrale. (ill.1) Efterhånden blev værkerne fuldført i marmor, og endnu en indvielsesfest fandt sted Pinsedag 1839. Der var også barkedåb, og Thorvaldsen stod fadder til en af sine nærmeste kunstnerkollegers datter. Andre arbejder blev færdige og opstillet i kirken efter Thorvaldsens død, og atter andre, heriblandt portrætstatuerne af Luther og Melanchton til kirkens forhal, blev aldrig realiseret.

I det følgende skal det ikke så meget handle om disse arbejder som om det projekt til Münchens Apostelkirche, Thorvaldsen beskæftigede sig med forud for sine første tegnede skitser, ler- og gipsmodeller til Vor Frue Kirkes store figur-repertoire. Det bayerske projekt påbegyndtes i 1817 i samarbejde med arkitekten Ludwig von Klenze i opdrag af kronprins Ludwig

af Bayern. Dog blev Apostelkirche i modsætning til de andre samtidige, stort anlagte projekter til München - eller *Isar-Athen*, som byen ved Isar-floden snart benævntes på grund af de mange nye, klassisk inspirerede pladser, bygninger og institutioner - aldrig realiseret.¹



ill. 1: Fotografisk vue fra Vor Frue Kirke, København. Arkitekt C.F. Hansen (1756-1845). Billedhugger: Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Kirken genindviedes Pinedag 1839. Københavns Domkirke siden 1924.

Kirkearkitektonisk program

En væsentlig del af Klenzes og Thorvaldsens forarbejder til Apostelkirche er bevaret, heraf flere i Thorvaldsens Museums samlinger. På afgørende punkter lægger disse forarbejder, samt dialogen mellem arkitekt og billedhugger, sig op ad C.F. Hansen og Thorvaldsens samarbejde om Vor Frue Kirke. Siden vendte Thorvaldsen flere gange tilbage til motiverne, han havde arbejdet med til Apostelkirche, bl.a. i flere af sine relieffer til Vor Frue Kirke. Disse tre aspekter fokuseres der på i denne artikel om Thorvaldsen og München-projektet, og til det formål publiceres et mindre udvalg af de nævnte forarbejder her i artiklen. Desuden vil Klenzes kirkearkitektoniske forfatterskab blive inddraget. I *Anweisung zur Architektur des Christlichen Cultus* (1822/1824) giver Klenze en teoretisk-filosofisk redegørelse for sit syn på, hvorfor og hvordan Bayerns nye kirker bør

¹ Dele af kildematerialet i nærværende artikel har jeg tidligere fremlagt på seminaret *Leo von Klenze*, 11.-13.juli 2014, Schloss Pappenheim nær München.

udformes. *Anweisung* indskrives sig i rækken af tyske publikationer om bl.a. Roms basilikaer, som udkom i 1820'erne-1840'erne, men hvor mange af disse forfattere havde et arkæologisk sigte, var Klenze orienteret imod sin samtid. Til det formål inddrog han sin danske billedhuggerkollegas mest centrale kirkeværk. *Kristus-statuen* er gengivet på *Anweisungs* frontispice, og Klenze nævner værket i sin gennemgang af de krav og ønsker, der bør opfyldes ved opførelsen af nye "Denkmalen der christlichen Liturgie". Denne tidlige, programmatisk brug af *Kristus-statuen* har ikke tidligere været omtalt i Thorvaldsen-litteraturen. Til afslutning opsummeres de to genremæssige hovedspor i Thorvaldsens kirkeværker – værker formet i en klassicisme, hvis program i sin tidlige fase gerne havde lagt voldsom afstand til enhver form for religion.

Klenze og "die reine äussere Form antiker Tempel für Kirchen"

Forbindelsen mellem Thorvaldsen og den bayerske kronprins, senere Ludwig 1., var en af de mest frugtbare og stabile i Thorvaldsens karriere. Som billedhugger, konservator og konsulent løste han mange og meget forskelligartede opgaver til München fra 1808 og helt frem til sine sidste år. Da Ludwig i 1816 i Leo von Klenze havde fået sin egen arkitekt, og bygge- og anlægsprojekterne for alvor tog fart, blev kontakten til Thorvaldsen særlig intens.

Residensbyen manglede en skulptursamling: "Wir müssen auch zu München haben, was zu Rom museo heisst". Og ligesom Thorvaldsen var selvskreven blandt de samtidskunstnere, der skulle være repræsenteret i dette "Tempel der Kunst", var det også Ludwigs ønske at se Thorvaldsen udsmykke det modsvarende "Tempel der Religion".² Både Glyptothek og Apostelkirche, skulle placeres på Königsplatz, vis-à-vis hinanden. I sin bestræbelse på at få pladsen til at mime et hellensk forum gjorde Klenze det til en principssag at anvende de tre søjleordener på de planlagte tre monumentale bygningsfacader – dorisk til byporten, jonisk til museet og korinthisk til kirken. I Klenzes tidligste udkast til kirken var der intet, der henviste til dens bestemmelse som kirke, endsige som katolsk og viet til apostlene. Tempelfacaden kunne lige vel associere til Apollon og de ni muser, til en anden græsk guddom, - eller i kronprinsens fortolkning: "antik sehe die Apostelkirche aus, soviel nur immer mit dem katholischen Gottesdeinst vereinbar."

I egenskab af *Hofbauintendant* og *Oberbaurat* var det Leo von Klenze, der i brev af 14. januar 1817 orienterede Thorvaldsen om Zwölf-Apostel-Kirche-projektet. Klenze præciserer, at kronprinsen

² Winfried Nerdinger *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, (München: Prestel 2000), 277.

ist entschloßen sobald das plastische Musäum welches ich jetzt für Höchstdenselben erbaue vollendet ist, demselben gegenüber ein Gebäude zu errichten, welches der Maße, Form und Bestimmung auch damit harmoniren könnte, und hat hierzu eine Katholische Kirche unter dem Schutze und Namen der 12 Apostel gewählt./ Im Inneren dieses Tempels sollen außer den 12 Koloßalen Statuen der Apostel ein großes in 2 Theile zertheiltes Bassorelievo das Leben Jesu dargestellt werden.³

Videre skriver Klenze, at relieffet med motiver fra *Jesu liv*, som Thorvaldsen hermed fik til opgave at udføre, tænkes placeret over hovedskibets 35 meter lange attika.⁴ Dimensionerne var således betragte-lige. De overgik endog, hvad Thorvaldsen med *Alexander-frisen* i 1812 havde præsteret til det romerske Quirinal-palads.⁵ Klenze kalder ligefrem Thorvaldsen ”Autor des Einzugs Alexanders“ og refererer hermed til det værk, der om noget havde sikret Thorvaldsen ry som relieffets mester - „Nutidens Fidias“ kaldet, i mindet om den antikke Parthenon-frises skaber.⁶

Med Klenzes brev fulgte: ”einliegend die Skizzen meines Entwurfs insofern Sie diese nöthig haben, und dieses in der doppelten Absicht um sie mit dem Ort, Höhe und Maaße des Werks ganz bekannt zu machen“.⁷ De omtalte tegninger må være identiske med to tegninger inventariseret i Thorvaldsens Museums samlinger (ill.2).⁸ Der er tale om udaterede kopier, udført af Klenze selv efter tilsvarende originaltegninger.⁹ Den ene tegning viser en opstalt og en grundplan af Apostelkirche, den anden et længdesnit af samme.

Blandt de ellers vigtige emner, Klenze ikke berørte i sit brev til Thorvaldsen af 14.januar 1817, var honorar og tidsfrist, samt hvilket materiale den monumentale udsmykning skulle udføres i. *Aleksander-frisen* i Quirinal-paladset var i gips, senere og delvist ændrede versioner af frisen i marmor. I marts 1817 kunne Klenze dog på vegne af den bayerske kronprins, ”Höchstdenselben“, oplyse, ”daß das Werk in Marmor ausgeführt und

³ Klenze til Thorvaldsen i brev af 14.januar 1817. Thorvaldsens Museum (THM), Arkivet. Til indledning nævner Klenze, at Thorvaldsen og han selv havde mødt hinanden i Rom ni år tidligere.

⁴ Hver af de to dele af relieffet måtte nødvendigvis bestå af en række mindre partier. Klenze, *ibid.*: ”auf jeder Seite 120 baierische Fuß lang und zwischen den Sockel und Gesimse 4 Fuß hoch.“ En bayersk fod svarer som historisk måleenhed til 29,19 cm.

⁵ I a.a. af Napoleons forventede besøg i Rom 1812, hvorunder hans 1-årige søn skulle krones til Konge af Rom.

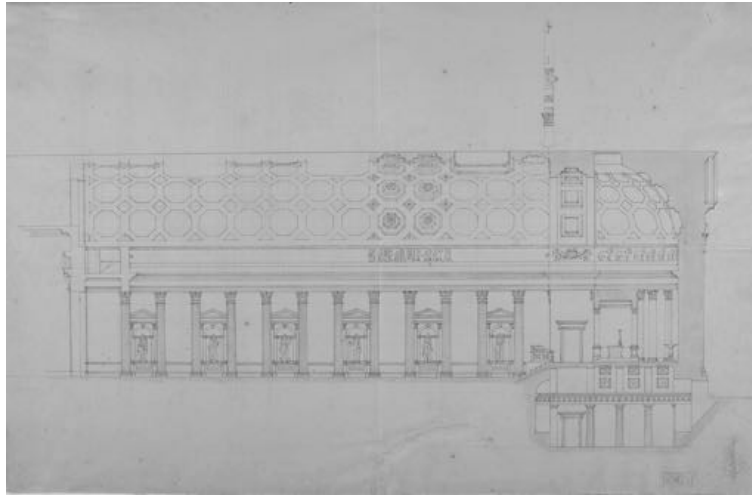
⁶ Fidias, græsk billedhugger, 400-tallet f.Kr. Klenze fik tilnavnet Alkamenes efter Fidi-as’ elev af samme navn.

⁷ Klenze, *ibid.*

⁸ THM D680, Leo von Klenze, *Kirke, grundplan og opstalt*. Blæk på papir, 330 x 215 mm. & THM D681, Leo von Klenze, *Kirke, længdesnit*. Blæk og akvarel på papir, 215 x 330 mm.

⁹ Tak til professor, Dr. Adrian von Buttlar, Berlin, for henvisning til forlæggene i *Klenzeana* IX/12, 30r.

nicht anders als in dieser Maße aufgestellt werden soll“, og at alt ”über das wann, wie und wo“ vedrørende denne udgave ikke var afklaret endnu.¹⁰



ill. 2: Leo von Klenze (1784-1864), Projekt til Apostelkirche, Königsplatz i München (aldrig realiseret). Længdesnit. Akvarel og blæk. Påskrift med blæk. 215 x 330 mm. Thorvaldsens Museum, D681. Egenhændig kopi efter originaltegning, sendt til Thorvaldsen sammen med brev af 14.januar 1817 og endnu en tegning.

Thorvaldsens skitser til scener af *Jesu liv*

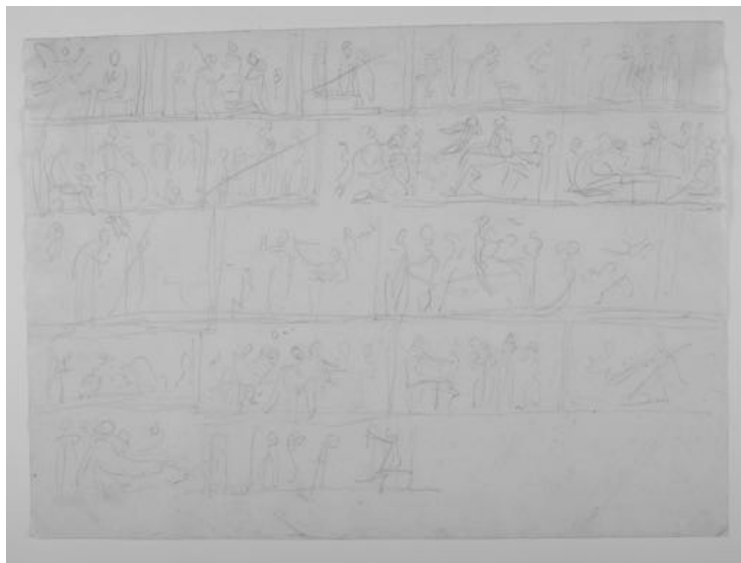
Thorvaldsen fik et maximum af frihed til sit valg af motiver inden for emnekredsen *Jesu liv* til udsmykning af Apostelkirches attika. Han synes hurtigt at være gået i gang med opgaven, i første omgang med en række små blyantsskitser, præcist som han ofte greb sådanne nye opgaver an. Blandt den rigdom af tegninger, som bragtes fra Thorvaldsens romerske bo til København for siden at indgå i Thorvaldsens Museum, kan 5-6 skitser sættes i forbindelse med denne tidlige fase af Thorvaldsens samarbejde med Klenze og den bayerske kronprins. Både før og siden var der adskillige andre fælles anliggender til München: Restaureringsopgaver, museumsplaner, projektering af gravmæle, historisk rytterstatue m.v., som ikke nødvendigvis kastede mere skitsemateriale af sig, men som til forskel fra Apostelkirche-projektet udmøntedes i konkrete værker. Dette var baggrunden for, at Thorvaldsen under stor festivitas bl.a. besøgte München i 1830 og i 1841 tildeltes Bayerns højeste udmærkelse, St. Michael-ordenens storkors.

Den mest oplysende og detaljerede af skitserne til den planlagte frise viser i alt atten felter med udvalgte scener af *Jesu liv* (ill.3). Dimensionerne forekommer nærmest absurde i forhold til, hvilken opgave Thorvaldsen var blevet sat over for. Papiret måler blot 194x268 mm, og over fem rækker, i en slags brudt billedserie, er nogle af de mest centrale og i billedkunsten hyppigst forekommende *Jesu liv*-scener fremstillet. Første såvel som sidste scene, *Bebudelsen* og *Kvinderne ved graven*, begge befolket af kvinder og engle, viser dog ikke Jesu fysiske tilstedeværelse. I *Bebudelsen* lyder

¹⁰ Klenze i brev til Thorvaldsen af 10.marts 1817. THM, Arkivet.

budskabet om hans komme, i *Kvinderne ved graven* fremviser englen den tomme grav. Mellem disse yderpunkter lader Thorvaldsen Jesu historiske liv folde sig ud, - ligesom en del kirkehistorisk litteratur efter Oplysnings-tiden i stigende grad var optaget af Jesus som historisk person.

Felterne varierer en del i bredden, ikke som en funktion af hvor mange figurer hver scene omfatter eller scenens vigtighed i henseende til f.eks. bibelhistorie eller forkyndelse, men snarere som et udtryk for, at Thorvaldsen med en meget let og yderst skitseagtig streg har forsøgt at skabe sig et overblik over, hvilke momenter af *Jesu liv*, han kunne få med. Eller sagt på en anden måde, hvad kunne han nå at fortælle? To af scenerne i de første to rækker er streget over; andre er så løse, at en bestemmelse af motivet kun lader sig gøre ud fra en komparativ analyse.



ill. 3: Bertel Thorvaldsen (1770-1844), Skitse til frise forestillende scener fra *Jesu liv* til Apostelkirche, München. Blyant. 194 x 268 mm. Formentlig 1817. Thorvaldsens Museum, C878. Visende atten motivfelter, herunder *Bebudelsen*, *Jesu dåb*, *Indtoget i Jerusalem*, *Jesu gang til Golgatha* og *Kvinderne ved graven*.

Det bemærkes, at Thorvaldsen har udeladt *Korsfæstelsen*. Hverken før eller siden optog dette motiv ham, ligesom man blandt hans tegninger og relieffer leder forgæves efter f.eks. *Smertensmanden*, *Pietà* og *Ecce homo*. Med henblik på gavludsmykningen til Christiansborg Slotskirke tegnede Thorvaldsen en enkelt prøve på et relief forestillende *Kristi opstandelse* (1835).¹¹

¹¹ Jf. bl.a. THM, A561.

Motivernes efterliv

Bebudelsen og *Kvinderne ved graven* fra 1817-skitsen arbejdede Thorvaldsen snart videre med - og varierede i henseende til stillingsmotivet dels på papir (ill.4), dels i to ikke længere eksisterende relieffer. Der var formentlig tale om prøver på frisen til Apostelkirche. *Kvinderne ved graven*, som B.S. Ingemann øjensynligt så, da han i oktober 1818 besøgte Thorvaldsen i Rom, (jf. hans ovenfor citerede digt), genbrugte Thorvaldsen desuden i flere udkast til et gravmæle.¹²

Typisk for Thorvaldsen var det, at han, med års mellemrum, igen og igen vendte tilbage til tidligere motiver. Det gjaldt også *Jesu liv*-ikonografi fra 1817-skitsen. I 1820-1821 blev *Jesu dåb* og *Nadverens indstiftelse* modelleret til selvstændige, monumentale relieffer til Vor Frue Kirke. 1839-1842 fulgte *Indtoget i Jerusalem* og *Jesu gang til Golgatha*, ligeledes til Vor Frue Kirke. Thorvaldsen beskæftigede sig med de to sidstnævnte arbejder under ophold på herregården Nysø, hvor han efter sine mange år i Rom ikke blot faldt godt til i forhold til familien og dennes store selskabelighed, men hvor baronesse Christine Stampe ansporede ham til at arbejde med gammeltestamentlige såvel som nytestamentlige motiver. Ligeledes læste hun gerne højt for ham, bl.a. om Luther, mens han arbejdede.



ill. 4: Bertel Thorvaldsen (1770-1844), Skitse forestillende *Kvinderne ved graven*. Blyant. 196 x 265 mm. Flere påskrifter, herunder Thorvaldsens navnetræk. Formentlig 1817. Thorvaldsens Museum, C191. Variationer over samme motiv ses også på tegningens bagside.

Til denne sene fase hører også altertavlen, Thorvaldsen i 1842 udførte til Jungshoved Kirke. Motivet *Mødet i Emmaus* indgik ikke i hans udkast til Apostelkirche, men Thorvaldsen havde i 1818 udført en første fortolkning

¹² Gravmæle over oberst Thomson Bonars 7-årige søn Thomson Henry, jf. bl.a. THM, A893.

heraf til S. Annuziata i Firenze – og genoptog motivet i altertavlen. Tilsvarende er der fra Thorvaldsens sidste leveår bevaret en tegning, der som 1817-skitsen til Apostelkirche opviser adskillige scener fra *Jesu liv*.¹³ Scenerne er igen ordnet i separate felter, men udtrykket er helt anderledes uensartet. Tegningen kan formentlig ses som et svar på motivønsker, Christine Stampe fremkom med. Thorvaldsen modellerede på Nysø sluttelig en række bibelske relieffer, herunder videreførelser af 1817-serien. Ingen af disse relieffer fandt dog anvendelse i kirker.¹⁴

'Griechenthum' & 'Christenthum'

På den ene af Klenzes to medsendte arkitekturtegninger kunne Thorvaldsen se, i hvilket omfang Apostelkirches indre og ydre tænkes prydet af relieffer og skulpturer. (ill. 2) På længdesnittet ses den planlagte reliefudsmykning på hovedskibets attika løst skitseret, dvs. Klenzes hovedærinde i brevet af 14. januar 1817 til Thorvaldsen. Desuden tænkes monumentale statuer af apostlene placeret i nicher under attikaen, heraf kirkens navn. Vestgavlen og korrundingen skulle prydes „mit den Symbolen unserer Religion“, deraf de på tegningen skitserede lam i procession.¹⁵ I korets ædikula er en skulptur visende *Den korsfæstede* skitseret. Endelig fremgår det af Klenzes opstalt, at kirken skulle forsynes med et narthex med en dobbelt søjlerække og en trekantsgavl med et *Nadver-relief*.

Ansporet af kronprinsen ændrede Klenze flere gange Apostelkirche-projekt. Hans tegninger fra 1817 opviser dog med stor tydelighed de grundelementer i plan, opstalt og udsmykning, også andre arkitekter i samtiden arbejdede med i deres stort anlagte kirkeprojekter, bl.a. i Paris og Karlsruhe, samt mest relevant i nærværende sammenhæng, i København.¹⁶ Kunne en kirke, som den, C.F. Hansen arbejdede på, og hvis disposition havde mange træk til fælles med Apostelkirche i München, have fået navnet Apostelkirken? Ifølge traditionen hed kirken Vor Frue, og dog var det de planlagte apostelstatuer og en i første omgang malet *Kristus*-fremstilling i apsis, der tegnede Vor Frue Kirke. I et tidligt forslag havde C.F. Hansen selv foreslået et *Madonna-relief* til facadens trekantsgavl, men med Thorvaldsen indtog *Johannes Døberen-gruppen* pladsen: Dåben som adgang til kirken, og et varsel om første del af „Badet og Brødet“.

Kilderne til Apostelkirche indeholder intet navn på den billedhugger, der tænkes at udføre de 12 *apostelfigurer*, *Nadver-relieffet* til gavlen m.v. Thorvaldsens andel i projektet synes at skulle være den monumentale

¹³ THM, C459c.

¹⁴ Værkerne er i dag dels på THM, dels i Thorvaldsen-samlingen på Nysø.

¹⁵ Blandt de oldkristne eksempler i Rom kan nævnes: S. Clemente, S. Maria in Trastevere, Chiesa di S. Cosma, e Damiano.

¹⁶ For C.F. Hansens forarbejder, se bl.a. Hakon Lund & Anne Lise Thygesen, *C.F. Hansen*, (København 1995).

relieffrise, ikke andet. Under indflydelse af et længere ophold i Italien 1818-1819, ændrede kronprinsen i nogen grad ambitioner og smag, hvad angik kirkebyggeriet i Bayern. Han hældede således ikke længere til den anskuelse at gøre Apostelkirche "einem Heydentempel möglichst ähnlich"; i et brev til Klenze af 11.februar 1818 pointerer han, at „des Christenthums Geist ist anders, ihm gemäss muss die Kirche seyn, Basilikenartig, bei dem Fries aber bleibt es”.¹⁷ Ludwig og Klenze havde herefter en langvarig og intens diskussion om valg af arkitekturhistoriske prototyper, i forhold til Apostelkirche bl.a. om hvilken type loft kirken skulle have, tøndehvælvet eller fladt. Diskussion styredes af hyppige henvisninger til historiske forbilleder, ikke mindst S. Paolo fuori le Mura.

Thorvaldsen blev dog fortsat holdt til ilden, således i brev fra Ludwig af 16.januar 1819: "Den Wunsch, den lebhaften Wunsch will ich nicht zu unterdrücken versuchen, sondern Ihnen recht ans Herz legen daß (...) Sie sich viel mit meinem Fries, das Leben Christi, beschäftigen möchten." Og igen 16.oktober 1822: "Möchten denn Sie ebenfalls die Evangelischen Bassirelievi nicht vergessen". Men i stigende grad koncentrerede kron-prinsen sine kirkearkitektoniske ambitioner om en anden kirke, viet Bonifaz, gerne kaldt Tysklands apostel, og Thorvaldsens planlagte arbejder blev nu betragtet som bidrag til denne.

Thorvaldsen på titelbladet

For en tid skiltes Ludwig 1.s og Klenzes veje, for så vidt angik kirkebyggeri, og i 1829 opgav Klenze alt videre arbejde med Apostel-kirche. År forinden havde han skrevet sit kirkearkitektoniske programskrift og lod tilmed *Anweisung zur Architektur des Christlichen Cultus* (1822/1824) lancere som det bayerske kongedømmes officielle doktrin for kirkebyggeri, møntet på "dem Staate, den Kennern und Künstlern".¹⁸ Kirkearkitekturen tilskrives forrang for andre, fordi genren mest virknings-fuldt "in das innere Leben der Völker und ihre Kunstbildung eingreift".¹⁹ Og videre om "Bildwerke [...] deren die Frömmigkeit des Volks bedarf, und die der Gebildete und Denkende nicht gern entbehrt".²⁰ Foruden forklarende tekst viser titelbladet to bibelske landskaber og grafiske gengivelser af to Kristus-skulpturer. "THORVALDSEN FECIT" står der på den ene sokkel, "M.ANGELO" på den anden. Kristus-ikonografien understreges af fire NT-citater på græsk: Joh 8,12; Matt 22,37-41; Matt 7,12; Paulus Romerbrev 10,4.

¹⁷ Ludwig til Klenze, 11.februar 1818. Her citeret fra Adrian von Buttlar, *Leo von Klenze*. (München 1999), 136.

¹⁸ Klenze, *Anweisung zur Architektur des Christlichen Cultus*, (1822/24), Nördlingen 1990, IV.

¹⁹ Ibid., III.

²⁰ Ibid., 35.

I *Anweisungs* tekst oplyses videre: ”Das erste [Standbild] steht bekanntlich in der Kirche *S. Maria sopra Minerva*, dat zweyte ist für eine neue Kirche in Kopenhagen bestimmt”.²¹ De ”zwey Standbilder des Heilands” er udført ”von den grössten Biledhauern ihrer Zeit”.²² 300 år skiller de to skulpturer. Michelangelo påbegyndte arbejdet med sin Kristus-skulptur i 1515, og den stod færdig i 1521. Thorvaldsens første modeller til Kristus-statuen daterer sig til 1821. Kort efter blev statuen publiceret grafisk; en sådan reproduktion må have været kilden til *Anweisungs* frontispice (ill.6).



ill. 5: Frontispice til Leo von Klenzes kirkearkitektoniske programskrift *Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus*, 1822/1824, bl.a. med grafiske gengivelser af Michelangelos *Kristus-statue* (S. Maria sopra Minerva i Rom) og Thorvaldsens *Kristus-statue*.

Klenze indbyder læseren til at vurdere, om Michelangelos eller Thorvaldsens værk bedst udtrykker ”den wahren Geist des Christenthums”.²³ Selv sætter han Thorvaldsens Kristus-fortolkning højest: ”müssen aber nach eigener Ansicht beyder Originale dem Werke unseres Zeitgenossen den Vorrang vor allen Christbildern aller Zeiten einräumen”.²⁴ Klenze uddyber ikke sit synspunkt eller kommenterer Vor Frue Kirke-projektet i øvrigt. At han i flere år havde korresponderet med Thorvaldsen om Apostelkirche og mødt ham i Rom, fortæller han heller ikke læseren.

²¹ Ibid. 24

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

Fremstillingsformen i *Anweisung* er tilstræbt nøgtern, men mon ikke Klenzes begejstring for Thorvaldsen som en både tidssvarende og fremtrædende billedhugger er blevet bemærket af andre end deres fælles mæcen? – Det havde i øvrigt været interessant, om Klenze havde gjort læseren opmærksom på, at placeringen af Kristus-statuen i Vor Frue Kirke mimes den, der helt frem til 1849 gjaldt for Michelangelos. Om dennes placering i en niche i S. Maria sopra Minerva fik nogen betydning for C.F. Hansens og Thorvaldsens apsis-løsning i Vor Frue Kirke, synes at være et åbent spørgsmål.²⁵

Fortælling og ritual

Den bestilling på relieffer over *Jesu liv* til Münchens planlagte Apostelkirche, Thorvaldsen blev præsenteret for i og med den bayerske hofarkitekt Leo von Klenzes brev af 14. januar 1817, var langt fra hans første kirkelige opgave. Men den markerer et brud med de tidligere, fordi han her fik tilbud om for første gang at udfolde sin sekventielt fortællende reliefkunst til et kirkerum – og ikke i stort anlagte, sekulære udsmyknings-programmer med historisk-mytologiske overtoner, som *Aleksander-frisen* i Quirinal-paladset. Den planlagte frise med atten scener fra *Jesu liv* skulle illustrere Bibelhistorien, i en tidsmæssigt fremadskridende udvikling, - en genre som flere af ungrenæssancens kirkekunstnere havde excelleret i. Men konceptet forblev en øvelse, og siden gentolkede Thorvaldsen kun enkelte scener fra serien i udsmykningen af Vor Frue Kirke samt i en række enkeltstående værker fra sine sidste leveår. *Mødet i Emmaus-relieffet* kan betegnes som en slags fortsættelse af *Jesu liv*-serien, men også et slutpunkt, bl.a. fordi det fortællende aspekt her syntetiseres med det sakramentale.

Inden for sit store værkkorpus realiserede Thorvaldsen både det narrative relief og statuen. Apostlene, som i München gav Apostelkirche dens navn, skulle en tysk kollega muligvis have modelleret, men i København var Thorvaldsen udset til at skulle give ”12 Apostle til Frue Kirke” krop. Herom vidner flere kilder allerede fra 1815. I 1820 blev det besluttet at opgive den planlagte, malede altertavle til fordel for ”en af Etatsraad Thorvaldsen udarbejdet Christus-Figur i overnaturlig Størrelse, som da skulde opstilles i en i Alteret indrettet Niche”.²⁶ Ideen var Thorvaldsens. Både den ikoniske *Kristus-statue* og *Dåbsenglen* står som statuer fjernt fra det fortællende. Begge værker er udtrykkeligt møntet på sakramenterne. De indbyder til en stadig gentagelse af „Badet og Brødet“.

²⁵ Nichen i S. Maria sopra Minerva synes at være blevet opgivet i f.m. kirkens restaurering i 1849.

²⁶ Citeret fra Lund & Thygesen 1995, 471.



ill. 6: Tomasso Minardi (1787-1871), Tegning efter Thorvaldsens *Kristus-statue*. Sort kridt og blæk. 590 x 417 mm. Udført efter 1821. Thorvaldsens Museum, D59. Minardi var professor i tegnekunst på S. Luca Akademiet i Rom og udførte adskillige tegninger efter bl.a. Thorvaldsen-skulpturer med henblik på grafisk reproduktion.

Thorvaldsens skitser til *Jesu liv*-frisen kan derimod betegnes som en visuel genfortælling. Serien skulle realiseres som basrelief, hvorfor den kan karakteriseres som en fortsættelse af Ghiberti-traditionen i 1400-tallets Firenze, foruden at være en 1800-tals replik til renæssanceteoretiken L.B. Albertis begreb *historia*.²⁷ Med sine kirkeværker synes Thorvaldsen at have både brugt og udfordret gældende kunst- og liturgihistoriske traditioner.

²⁷ Ref. L. Ghiberti (1378-1455), *Paradisportene* i Baptisteriet i Firenze, og L.B. Alberti (1404-1471), forfatter til bl.a. *De Pictura* (1435). En fortolkning af Thorvaldsens relief-kunst og statuer i lyset af J.G. Herders *Die Plastik* (1778) indgår i mit videre arbejde med Thorvaldsens kirkeværker.

Troens æstetik Schleiermachers urbilledkristologi set i lyset fra hans æstetik

Theodor Jørgensen

Troen har brug for billeder. Den har brug for billeder, legemliggjort i ord, musik, malerkunst og skulpturer, og den er selv billeddannende. Troen sanser med alle sanser, synssansen, høresansen, følesansen, lugtesansen og smagssansen: ”Lad os det føle og smage, Herren er liflig og ejegod, kristne har kronede dage.”¹

Derfor er det nødvendigt at beskæftige sig med troens æstetik. En frugtbar tilgang til en afklaring har jeg fundet hos den tyske filosof og teolog F.D. Schleiermacher i hans æstetik og dogmatik.² Hans ambition var at udforme en æstetisk teori, der kunne inkludere alle forskellige kunstarter i stedet for mere eller mindre at tage udgangspunkt i en bestemt. Ligeledes mente han, at udgangspunktet ikke skulle være oplevelsen af kunst, for det førte netop let til fokusering på en bestemt kunstgenre og dermed til en ensidig tilgang til æstetikken. I stedet lagde Schleiermacher selve den kunstskabende proces til grund for sin æstetiske teori. Kort sagt: Hvordan bliver noget til kunst?

Schleiermachers æstetik

Kunst er en form for selvmeddelelse og udspringer af den trang til kommunikation, som hører til det at være menneske. For vel er vi hver især egenartet i vor individualitet, men hører alligevel sammen i fællesskaber. Schleiermacher går elementært til værks. Han tager sit udgangspunkt i den konsensus, der består imellem traditionen og nyere æstetiske tænkere, at al kunst udspringer af den begejstring, som opstår i et bevæget gemyt eller sind (736). Nu kan bestemt ikke alt, hvad et bevæget sind bringer til udtryk, betegnes som kunst. Hvordan sonderer man? Det er det andet spørgsmål. For det meste udtrykker vi os spontant, mest spontant i ansigtsudtryk, gestikulation og tonemodulation, der spiller med, når vi går over i den sproglige kommunikation. Men allerede den sproglige kommunikation er ikke så

¹ Se ”Denne er dagen, som Herren har gjort!” str. 4 i *Den Danske Salmebog* 2003, nr. 403.

² Jeg benytter Schleiermachers afhandlinger om æstetik i Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Akademievorträge*. Kritische Gesamtausgabe, I. Abt. Bd. 11, 725-742; 769-793 (Berlin: Walter de Gruyter 2002), forkortet KGA. Schleiermachers æstetik har jeg mere udførligt beskrevet i min *Das religionsphilosophische Offenbarungsverständnis des späteren Schleiermachers*, Beiträge zur historischen Theologie Bd. 55 (Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) 1977), 112-139; urbilledkristologien ibid. 308-351. Ligeledes behandles urbilledkristologien hos Schleiermacher og Grundtvig i min *Kors-et i Altet* (Frederiksberg: Anis 1995), 142-164.

spontan som det umiddelbare udtryk. Vel kender vi til spontane udtryk i ord som udråb, men skal vi gøre os forståelige, og skal vor selvmeddelelse kunne finde forståelse hos den anden, må vi besinde os, vælge vore ord med omhu og med eftertanke. Der indfinder sig altså et moment af besindelse imellem sindsbevægelsen og det udtryk, den finder. Med-delelsen får struktur i besindelsen igennem en konception. Schleiermacher kalder dette konceptionsmoment for "Vorbildung" og siden "Urbildung". Den kunstneriske formidling adskiller sig fra den almindelige formidling i intensiteten af denne forud billeddannende besindelse, og den virker derfor også tilbage på den sindsbevægelse, som gav anledning til den. Heri finder Schleiermacher foreløbig kunstens væsen.

Det interessante er nu, ifølge Schleiermacher, at den konceptionsdannende besindelse kan have en længere varighed, inden den går over i selve den kunstneriske fremstilling, som kan betyde, at flere begejstringsmomenter kan blive opsamlet undervejs og fordybe og berige den konceptionsdannende besindelse. Det kan endda være muligt, at et bestemt moment, en bestemt oplevelse kan have sådan en styrkegrad, at den griber hele et menneskes væsen, så at det bliver en uendelig opgave for den urbilleddannende besindelse og dermed et tema for et helt liv (738f).³

Som tredje led i den kunstskebende proces kommer så efter begejstringen og den urbilleddannende besindelse selve fremstillingen af kunstværket. Schleiermacher kalder det for den organiske del af den kunstskebende proces. Han inddrager her en interessant sproglig forskel i forståelsen af begrebet kunst, der i vor sprogstamme hører sammen med ordet 'kunnen', der spiller på de ydre færdigheder, medens man på græsk taler om *τεχνή*, der spiller på betydningen 'avle' og 'føde' (730), som i langt højere grad markerer det indre, som fremstillingen udspringer af. Det er i dette sidste led, at de kunstskebende processer differentier sig ud i forskellige kunstgenrer som musik, billedkunst, skulptur, poesi m.m. alt efter, hvor evnerne ligger hos de forskellige kunstnere.

Kunsten har ifølge Schleiermacher intet andet formål end selvmeddelelse. Kunstværket åbenbarer kunstnerens individualitet som den enestående skikkelse, hvor ånden har manifesteret sig i dette enkelte menneske. Bruger man kunsten til et andet formål som f.eks. propaganda eller reklame, er der ikke længere tale om kunst. Det betyder ikke, at Schleiermacher afviser brugskunst, eller at f.eks. videnskabelige værker kan have kunstneriske kvaliteter. Det er bare ikke kunst i egentlig forstand, men tydeliggør blot, at mennesker i alt, hvad de foretager sig, ikke kan undgå at sætte individuelle fingeraftryk. Også et helt menneskeliv kan, hvis det fremtræder som et harmonisk hele, opleves som et kunstværk, for slet

³ F.eks. Oluf Høsts portindgang til kunstnerens gård på Bornholm, William Hammershøjs lejlighed i Strandgade og Peter Brandes' Isaaks ofring.

ikke at tale om, at hele universet i sin store sammenhæng kan ses som et kunstværk med den skabende Gud som kunstner (731ff). Men kunst i streng forstand er alt dette ikke, forståelse som selvmeddelelse af individualitet.

Men hvad skal så de mennesker gøre, der ikke er kunstnere, men gerne vil finde udtryk for deres individualitet, så den kan tegnes af andre? Kan kunsten her alligevel bringes i spil? Schleiermacher ser fordelene af sin analyse af den kunstske skabende proces i, at man ved den kan forstå de forskellige udformninger, som kan findes i kunstens historie (738ff). Ikke alle kunstnere er lige evnerige i alle tre led af den kunstneriske proces. Er fremstillingsevnen begrænset, så kæmper kunstneren med at skulle finde sin egen stil eller udtryksmåde, muligvis lammet af en foreliggende kunstnerisk stil i almindelighed, som er ved at overleve sig selv, men som alligevel er vanskelig at kæmpe sig ud af. Hvis opfindelsesevnen i den konceptionsdannende besindelse er begrænset, aner man hos kunstneren en genialitet, der fortvivlet, men forgæves kæmper med at finde sit eget udtryk. Eller han opgiver og giver sig tilfreds med i sine værker at læne sig op ad andre kunstnere, altså tegner sig mere eller mindre deres stil.

Men til denne gruppe hører også de, der formidler andres værker, som også begejstrer dem, til andre såsom musikere, sangere, fortællere, skuespillere, oversættere, litografer og kobberstikkere. Komponister er totalt afhængige af disse udøvende kunstnere, men det gælder jo også digterne og dramatikerne.

Endelig er der den tredje gruppe, som hverken ejer den konceptionsdannende opfindelsesevne eller udøvelsesfærdigheden. Det er kunstelskerne. De deler kunstnernes oprindelige individuelle begejstring, dog ikke på den måde, at de kan overtage og identificere sig med den igennem kunstnerens værk. Som udtryk for kunstnerens egen individualitet bevarer kunstværket en hemmelighed. Men ved at ane denne hemmelighed kan kunstelskeren genkende sin egen begejstring og individualitet i kunstværket og derigennem få hjælp til sin egen selvforståelse, så at han eller hun kan formidle den til andre. Igennem sine værker forfiner kunsten menneskers formidlingsevne til at møde hinanden i deres individuelle særpræg, og det er kunstens etiske værdi. Hvis kunsten forsømmes i et samfund, mister samfundet sammenhængskraft.

Schleiermacher mener så også at kunne udlede de forskellige kunstgenrer af sin analyse af den kunstske skabende proces. Differentieringen sker i det konceptionsdannende led, i den ”vorbildende Besinnung”:

Stemmen med de instrumenter, der efterligner den, hånden med sine mangeartede værktøjer, ja, hele kroppen selv bringer kun det til et ydre udtryk, som allerede er fastsat i det indre urbillede; det indre øje har set, det indre øre har hørt og nu bliver der arbejdet for den ydre sans. (Oversættelse af 741,15-18).

Hermed forlader vi æstetikken, da der er fremlagt tilstrækkeligt af den til brug for vores belysning af Schleiermachers urbilledkristologi.

Schleiermachers urbilledkristologi

Schleiermacher har udfoldet sin urbilledkristologi i sin dogmatik *Der christliche Glaube*.⁴ Vi støder første gang på begrebet 'urbillede' i § 93 i det første lærestykke i kristologien, der omhandler Kristi person. Let omskrevet til dansk står der:

Hvis det kristne liv som et fællesliv i menigheden skal have sin oprindelse og sit udgangspunkt i Kristus og alene i ham, så må han som historisk enkeltteksistens samtidig være urbilledlig, dvs. det urbilledlige må i ham blive fuldkommen historisk, og ethvert historisk moment må samtidig bære det urbilledlige i sig.⁵

Denne paragraf bygger på, hvad Schleiermacher har udfoldet i §§ 6 og 10 i dogmatikkens prolegomena.⁶ I § 6 uddyber han, at ligesom det ligger i menneskets væsen generelt at søge ind i fællesskaber, så gælder det samme også for religiøse mennesker, der enten danner flydende fællesskaber eller konstituerer sig i bestemt afgrænsede fællesskaber, dvs. som kirker. § 10 præciserer så, at sådanne bestemt afgrænsede fællesskaber på den ene side må have et bestemt historisk udgangspunkt, på den anden side bero på en særlig variant af den fælles menneskelige religiøse bevidsthed. Disse to sider forenes i religionsstifteren, for kristendommens vedkommende altså i Jesus. Det fremgår af § 11, hvor tesen lyder i fri oversættelse:

Kristendommen er en monoteistisk tros måde, der hører ind under den teleologiske fromhedsretning, og som adskiller sig væsentlig fra andre sådanne ved, at alt i den samme relateres til den forløsning, som er fuldbragt ved Jesus fra Nazaret (93).

I § 91 slår Schleiermacher fast, at fællesskab med Gud (underforstået i kristendommen) har vi kun i et sådant livsfællesskab med forløseren, hvor hans absolutte syndfrie fuldkommenhed og hans salighed er ensbetydende med en oprindelig frit udadgående virksomhed, medens det forløsningsbehov, som de benådede har, er ensbetydende med en fri i sig optagende

⁴ Jeg benytter 2. oplag fra 1830/31. Dens fulde titel lyder: *Der christliche Glaube nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt*. KGA I/13 Delbind 1 og 2.

⁵ "Soll die Selbstthätigkeit des neuen Gesamtlebens ursprünglich in dem Erlöser sein und von ihm allein ausgehen: so mußte er als geschichtliches Einzelwesen zugleich urbildlich sein d.h. das urbildliche mußte in ihm vollkommen geschichtlich werden, und jeder geschichtliche Moment desselben zugleich das urbildliche in sich tragen.", KGA I/13,2, 41.

⁶ KGA I/13,1, 53ff og 80ff.

receptivitet.⁷ Med andre ord: Der er frihed på begge sider, den frihed, der er nødvendig for enhver kreativitet. På Jesu side ligger hans kreativitet i hans urbilledlighed, på den kristnes side i hans eller hendes vilje og evne til at lade sig forme af Jesus som urbillede.

Hvad består så Jesu urbilledlighed i? Her må vi igen først kaste et blik på dogmatikkens prolegomena, nærmere betegnet §§ 3 til 5. Schleiermacher slår indledningsvis fast, at fromhed er en følelse og som sådan en modus af menneskets umiddelbare selvbevidsthed (til forskel fra den reflekterede selvbevidsthed). Nu består et menneskes fromhedsliv af mange forskellige følelser, men væsentlig for dem alle er, at de rummer en absolut afhængighedsfølelse eller, hvad der er det samme, udtrykker en relation til Gud. Ved siden af en umiddelbar gudsbevidsthed og en umiddelbar selvbevidsthed har mennesket også en omverdensbevidsthed. I ethvert bevidsthedsmoment indgår alle tre relationer, hvoraf snart den ene, snart den anden er dominerende. Umiddelbare bevidsthedsrelationer til omverdenen eller til en selv er altid forbundet med enten en frihedsfølelse eller en afhængighedsfølelse alt efter, om jeget er aktivt eller receptivt, dvs. passivt, men aldrig udelukkende det ene. Derimod er gudsbevidstheden altid en absolut afhængighedsfølelse, der grunder i selve den menneskelige eksistens' væsen. Vi har ikke skabt os selv. Vi er skabt. Det er vores grundlæggende vilkår. Deri ligger den absolutte afhængighed.

I §§ 62ff udfolder Schleiermacher, hvad han forstår ved synd og nåde. Synd er kort fortalt, når vi i vor selvbevidsthed vender os bort fra Gud eller holder Gud på afstand, fordi vi lader vort sind blive fyldt mere af verden og af os selv end af Gud. Nåde er derimod, når vi erfarer fællesskab med Gud beroende på en meddelelse, som vi modtager fra forløseren, altså Jesus.⁸ Dermed er de nødvendige forudsætninger klarlagt til at forstå, hvori Jesu urbilledlighed består, ved hvilken han adskiller sig fra alle andre mennesker. På den ene side er Jesus identisk med alle andre mennesker, fordi han deler vor natur, på den anden side adskiller han sig fra alle os andre ved den bestandige styrke, som hans gudsbevidsthed har, hvilket er Guds væren i ham (§ 94.52). I sin gudsbevidsthed er Jesus i alle livsforhold bevidst om sin absolutte afhængighed af Gud, og den bevidsthed dominerer hvert moment af hans liv, hans ord og handlinger. Man kan også tale om Jesu ubrudte lydighed mod Gud, der giver ham den autoritet, som han optræder med, eller gør ham til et urbillede for os andre.

For Schleiermacher er det vigtigt at fastslå forskellen mellem forbillede og urbillede. Det går han nøje ind på i udfoldelsen af § 93 (41ff). Kort

⁷ "Wir haben die Gemeinschaft mit Gott nur in einer solchen Lebensgemeinschaft mit dem Erlöser, worin seine schlechthin unsündliche Vollkommenheit und Seligkeit die freie aus sich herausgehende Thätigkeit darstellt, die Erlösungsbedürftigkeit des Begnadigten aber die freie in sich aufnehmende Empfänglichkeit.", KGA I/13,2, 35.

⁸ KGA I/13,1, 394f.

fortalt er forskellen den: Et forbillede er det muligt for et menneske at realisere og muligvis endda udvikle sig udover. Det er umuligt i forhold til et urbillede, både i kunsten og i forhold til Kristus som urbillede. For en kunstner er det umuligt fuldt og helt at realisere et urbillede i sit kunstværk. Det kan endda blive et tema for et helt kunstnerliv. For den fromme er det umuligt at realisere Kristus som urbillede i sit eget liv, men han eller hun vil livet igennem være afhængig af den inspiration, der udgår fra Kristus som urbillede.

Endelig understreger Schleiermacher, at det urbilledlige i Kristus hverken skal findes i hans handlinger eller i hans forkyndelse, men i hele hans liv, altså i det totalindtryk, der udgår fra ham (41f), nærmere betegnet fra den absolutte fuldkommenhed og syndfrihed (§ 98) og dermed styrken i hans gudsbevidsthed, der dominerer hvert øjeblik af hans liv (54f). Det svarer til, at Schleiermacher i sin æstetik – som ovenfor omtalt – nævner muligheden af, at et helt menneskeliv, når det fremtræder som et harmonisk hele, kan betragtes som et kunstværk.

Dermed er begrundelsen ridset op for, at man kan tale om en troens æstetik hos Schleiermacher. Den troende kan sammenlignes med kunstelskeren. Som kunstelskeren deler kunstnerens urbilledlige begejstring uden at kunne overtage den, men kun ane den, således deler den troende Jesu begejstrede gudsbevidsthed uden nogensinde at kunne overtage den i dens urbilledlige fuldkommenhed. Ligesom kunstelskeren ved at tilegne sig et kunstværk som udtryk for kunstnerens anede individualitet lader kunstværket berige og udvikle sin egen individualitet og videreformidle den, sådan lader den troende sin egen gudsbevidsthed blive formet, styrket og beriget gennem det indtryk, han eller hun modtager fra Jesus, og som den fromme efterdanner på sine egne præmisser og videre giver, hvilket jo også sker ved hjælp af kunsten, jf. forskellige tiders Jesus-fremstillinger. Man kunne også med inddragelse af en hel anden terminologi sige, at tilegnelsen af Jesus som urbillede er en form for *conformitas Christi*, men ikke en form for *imitatio Christi*. Og i billedkunsten kan man tænke på Kristus-ikonen i de ortodokse kirkers fromhed.

En kritisk billedteologi

Den fromme skal således ved sin kreative receptivitet danne sig et indre billede af Jesus ud fra det indtryk, han eller hun modtager fra hans urbilledlighed, og det billede, som nu er den frommes personlige, skal så forme hans eller hendes fromme selvbevidsthed. Det heldige i dette – kan man sige – er, at der fra Jesu levetid hverken findes et billede eller en buste af Jesus, men kun det skriftlige vidnesbyrd af og om ham. Hvis en sådan billedlig fremstilling fandtes, ville den være ubrugelig og uinteressant. Og den ville aldrig kunne fungere som et urbillede. Et urbillede kan per definition aldrig realiseres fuldt ud i en fremstilling. Det gælder for et urbillede, for et

kunstværk, og det gælder frem for alt for Jesu urbilledlighed, som er Guds væren i ham, altså som sådan transcendent forankret. Derfor kan Jesu urbilledlighed være skabende i de fromme til alle tider og på alle steder og må derfor i den kristne billedkunst også manifestere sig i forskellige tidsbetingede billeder af Jesus.

Her kan der opstå et problem, nemlig det, at billeddannelsen mellem Jesus og den fromme vendes om. I stedet for at lade Jesu urbilledlighed indpræge sig i det billede, som jeg har af min egen individualitet, og forme det, vender jeg processen om og danner mig et billede af Jesus i mit eget billede. Det svarer til den problemstilling, som Luther ridser op i sin *Store Katekismus* i forklaringen til det første bud,⁹ hvor Luther slår fast, at hjertets tillid og tro afgør, hvad der er Gud og afgud. Hvad ens hjerte hænger ved, det er ens gud. Er det penge eller karriere, er det ens gud, eller rettere afgud. Men man kan også gøre Gud selv til en afgud ved at forholde sig til ham, som om han var en købmand, som man kan handle med ud fra egne fortjenester. Tilsvarende kan jeg gøre Jesus til et afbillede af mit eget selv-billede og måske ovenikøbet ved en kunstners hjælp.

Kunstneren møder nødvendigvis Jesu urbilledlighed med sin egen urbilledledende evne, og spørgsmålet er så, hvem der får overtaget. Ser man nærmere på Jesusfremstillingernes historie i kunsten, hvilket desværre ikke kan ske i denne sammenhæng, er det betegnende nok især i det 18. og 19. århundredes fremstillinger, at Jesus ofte fremtræder som et idealmenneske i forskønnet skikkelse. Det 20. århundredes grusomme katastrofer smadrede dette idealbillede og gjorde det stort set af med Jesusfremstillinger i det hele taget bortset fra – betegnende nok – motiver fra Jesu lidelseshistorie og især korsfæstelsen.

Korsfæstelsen har altid været en udfordring for kunsten: En torturet krop på et torturredskab, selv om man i fremstillingen måtte respektere kravene om et æstetisk forsvarligt udtryk, Heller ikke kunsten kan undslå sig en korsets teologi, en *theologia crucis*. Man har forsøgt det og gør det stadig. Det romanske krucifiks er et eksempel på det. Her fremstilles Kristus som sejerrig opstanden helt stående foran korset uden at være naglet til det. Et andet eksempel er det tomme kors. Man forsvarer det med, at Jesus ikke længere hænger på det, efter at han er opstået fra de døde og sidder ved Faderens højre hånd. På den anden side er det med rette blevet sagt, at Jesus lider fortsat, så længe mennesker lider endnu på denne jord. I Latinamerika finder man af gode grunde sjældent et kors, uden at den korsfæstede hænger på det.

Den kristne danner sig et helhedsindtryk af Jesus ud fra den virkning, der udgår fra hans forkyndelse og hans gerninger, fra hans færd og fra hans lidelse, død og opstandelse, baseret på Det Nye Testaments rigt

⁹ Jf. *Luthers Skrifter i Udvalg*, bd. II (Århus: Forlaget Aros 1980), 114ff.

facetterede vidnesbyrd om ham, men også på traditionen både i ord, musik og billeder. Men som nævnt kan denne proces vendes om, så at vi ud fra vort eget selvbillede eller en idealforestilling derom former indtrykket fra den virkning, der udgår fra Jesus. Derfor er en kritisk billedteologi nødvendig i bedømmelsen af kunstens fremstilling af Jesus gennem tiderne. Hvilke situationer og begivenheder er der sat fokus på, guddommeliggøres Jesus på bekostning af hans menneskelighed eller sker det modsatte, inddrages også det frastødende og provokerende? Kort sagt: Også her er der brug for et *sola scriptura*, skriften alene, netop når også traditionen skal tages alvorlig.

Bibelbrug og billeddannelse i sjette sang af Grundtvigs *Nyaars-Morgen*

Jesper Høgenhaven

De følgende sider er et forsøg på en læsning af sjette sang i Grundtvigs store digt *Nyaars-Morgen* (1824) med særligt fokus på tekstens bibelske allusioner. For en umiddelbar betragtning er det i denne del af digtet den nordiske mytologis billedsprog, der dominerer. Ikke desto mindre ligger de bibelske allusioner lige under overfladen som et betydningsgivende lag, ligesom Grundtvig i det hele taget i *Nyaars-Morgen* bestandig fletter nordisk og bibelsk billedsprog sammen.

Grundtvigs *Nyaars-Morgen* som apokalyptisk værk

Nyaars-Morgen med sine 312 rimede strofer er blevet kaldt både et af de vanskeligste og et af de mest centrale værker i Grundtvigs forfatterskab, hvor det også kronologisk befinder sig på et afgørende punkt.¹ Selv digtets versemål er helt Grundtvigs eget.² Genremæssigt er *Nyaars-Morgen* alt andet end let at få hold på, men på mange måder giver det god mening at læse Grundtvigs store digt som et apokalyptisk værk: Digtet er en visions- eller drømmeskildring, og vi finder i *Nyaars-Morgen* de grundelementer, som kendetegner den oldjødiske og oldkristne apokalyptiske litteratur: seeren eller åbenbaringsmodtageren, den guddommelige røst og den eller de overnaturlige skikkelser, som leder seeren gennem den verden, han skuer, rejser i over- og underjordiske dimensioner og et outreret malende billedsprog, der nærmer sig det surrealistiske og samtidig er spækket til bristepunktet med litterære citater og allusioner. Sune Auken har brugt det træffende udtryk, at der i digtets billedverden ”viser sig en apokalyptisk kamp imellem det gode og det onde”.³ Jakob Balling benytter begrebet ”moderniseret helligskrift” med henblik på de store ”teologiske digte” i den europæiske tradition – Dantes *La Divina Commedia* og Miltons *Paradise Lost* – og læser Grundtvigs digt i denne sammenhæng.⁴ Til det

¹ Som Sune Auken bemærker, stammer fem af Grundtvigs vigtigste og mest centrale værker fra tiden omkring 1825: *Nyaars-Morgen*, *De levendes Land*, *Kirkens Gienmæle*, *Om den sande Christendom* og *Om Christendommens Sandhed*. Sune Auken, *Sagas spejl. Mytologi, historie og kristendom hos N.F.S. Grundtvig* (København: Gyldendal 2005), 352.

² Auken 2005, 359.

³ Auken 2005, 370.

⁴ Jakob Balling, ”Tradition og modernitet i *Nyaars-Morgen*”, *Dansk Teologisk Tidsskrift* 61 (1998), 120-132 (121). Senere optrykt i *Historisk Kristendom* (Frederiksberg: Anis 2003). Jf. Jakob Balling, *Poeterne som kirkelærere* (København: G.E.C. Gad 1983).

”moderniserede helligskrifts” kendetegn hører bl.a., at den stemme, som taler, er en profetisk røst med bemyndigelse til ”at forkynde dom, forjætte frelse, belære om Guds vilje og veje.”⁵ Det ligger endvidere i genren, at der er indbygget en direkte appel eller tiltale, som gælder såvel digter-jeget som digtes læsere.⁶

Kompositionen i *Nyaars-Morgen* har været genstand for en del overvejelser og diskussion. Kristoffer Garne har argumenteret for, at digtets opbygning kan forstås i lyset af den musikalske sonateform.⁷ Perspektivet er tilbageskuende værket igennem, idet der fra morgenen, der er brudt frem, ses tilbage på den forgangne nat og dennes syner. Ved tiende sang er det digtets nutidsperspektiv (morgenen), der træder frem, så der herfra ses fremad. Det er med andre ord en grundlæggende påstand i *Nyaars-Morgen*, at med fortalens ord ”natten er forgangen og dagen kommet nær”. Omslaget fra nat til morgen er i sammentrængt, programmatisk form beskrevet i første sangs tredje strofe:

Guds Fred og God-Morgen!
Paa Mark og paa Fjeld!
Forvundet er Sorgen
Mig pinte i Kvæld.
I Midnattens Mørke,
Der Hel-Hanen gol,
Da Mulmet i Styrke
Sig værged mod Sol,
Da Natten med Dagen,
Mikael med Dragen
Mig tyktes at kæmpe om Nord.⁸

Dag/nat- og lys/mørke-billedet får her en ekstra dybde dimension gennem Grundtvigs greb tilbage til det bibelske billedsprog: ”Mulmet” værger sig dynamisk mod solen; og kampen imellem dag og nat forbindes med englen Mikael's kamp mod dragen (Åb 12,7-9). Selve brugen af morgenen som billede på omslaget fra sorg til glæde, fra nød til frelse, afspejler billedsproget i Salmernes Bog. Det er selve kampen imellem godt og ondt, imellem Gud og Djævelen, der synes at udspille sig for digterens øjne i den mørke nat, hvor han pines af sorg. Værkets forankring i den apokalyptiske billedverden træder her meget klart frem.

Grundmetaforen - skiftet fra nat til dag - forbindes med en stribe andre billeder, som man kan stille op i modsætningspar: liv-død, lys-mørke, dag-

⁵ Balling 1998, 121.

⁶ Ibid. 121-122.

⁷ Se Kristoffer Garne, ”*Nyaars-Morgen* og sonateformen” i nærværende bind.

⁸ Teksten er her og i det følgende gengivet efter: *Nik. Fred. Sev. Grundtvigs Udvalgte Skrifter ved Holger Begtrup*, IV (København: Gyldendal 1906).

nat, varme-kulde, osv.⁹ Disse kontraster er alle med til at fastlægge strukturen i Grundtvigs digt. En anden vigtig strukturerende faktor er, hvad jeg forsøgsvis har kaldt værkets to akser eller linjer, en lodret akse, der har med Guds åbenbaring, den bibelske historie og den kristne forkyndelse at gøre, og som ovenfra rammer ned i den menneskelige virkelighed, og en vandret historisk akse, der har med folkenes og den enkeltes historie at gøre. Den vandrette historiske akse og den lodrette evigheds-akse krydser hinanden i de afsluttende linjer af strofe 2:

Guds Fred, som den fandtes
ved Fædrenes Barm,
Guds Fred, som den vandtes
ved Frelserens Arm!

”Guds Fred” er subjekt for både ”fandtes” og ”vandtes”; og sammenstillingen og rimet antyder den tætte forbindelse imellem henvisningen til ”Fædrene” og den bibelske frelseshistorie. Kristen bliver man i en på forhånd given historisk sammenhæng. Det bibelske budskab, ”Guds Fred, som den vandtes ved Frelserens Arm”, er identisk med det budskab, som også lød til fædrene og dermed uløseligt forbundet med erindringen om ”Guds Fred, som den fandtes ved Fædrenes Barm”. Forudsætningen er naturligvis, at fædrenes historie har været bestemt af kristendommen, sådan som det netop er tilfældet i Norden. Her bliver der derfor kontinuitet imellem den kristne forkyndelse og historiens tale, imellem ”bibel” og ”krønike”.

Det bibelsk-kristne billedsprog i *Nyaars-Morgen*

Digtets forankring i et bibelsk univers, som er givet med apokalypsestrukturen, kommer til udtryk i en stribe direkte, bekendelseslignende udsagn om den kristne tro som noget, der for jeg-personen står urokkeligt og uomtvisteligt fast på trods af alt det tvivlsomme og omskiftelige i stemninger og syner, vi ellers møder. Det kristne håb er udtryk for noget, jeg-personen ”ved”, ”kjender” og bærer med sig som erfaret virkelighed. Et tydeligt eksempel er indledningsstrofen i tredje sang (37):

Det Næste jeg mindes,
Det var ingen Drøm,
Thi i mig end findes den levende Strøm,
Som lædsker og kvæger,
Med Væde fuldsød,
Som dybt mig bevæger
I Lyst og i Nød,
Ja, Kjærligheds-Strømmen,
Som klarede Drømmen,

⁹ Auken 2005, 371 har en fortræffelig oversigt over disse strukturbærende modsætninger i *Nyaars-Morgen*.

Tilbeder, lovsynger min Sjæl!

Strofen er formuleret i kontrast til drømmestemningen i anden sang med dens rejse over havet til en kæmpehal, hvor de gamle nordiske helte stiger op af jorden. I modsætning til drømmen henvises nu til den levende strøm, kærlighedsstrømmen fra Gud, der ”lædsker og kvæger”.¹⁰

Sjette sang i digtets sammenhæng

I femte sang får digteren igen – som i anden sang – besøg af den gamle norne-gæst; og rejsen til kæmpehallen gentager sig med en række forskydninger. Herefter følger en episode, som låner træk fra Saxos beretning om Hadding: Digtets centrale kvindeskikkelse – havfruen, Dana eller ”vor Moder” – tager jeg-personen med på en rejse gennem dødsriget til stedet, hvor hendes vugge står på en yndig plet omgivet af kærminder, men adskilt ved en ismur fra de levendes land. Kvindefiguren slår først forgæves på muren med en hammer for derefter at vride hovedet af en hane og kaste det over muren. Fra den anden side høres hanen gale; og idet hele landskabet bliver bevægeligt og levende, synes muren at smelte.¹¹ Denne overvindelse viser sig imidlertid, som digtet markerer på forskellige måder, kun at være en drøm eller en lignelse på noget, som endnu ikke er realiseret.¹²

I sjette sang, hvor det for en umiddelbar betragtning ikke er det bibelske billedsprog men den nordiske mytologi, der dominerer, beskrives en nedfart til dødsriget; og samtidig indeholder flere strofer en række meget udtrykkelige henvisninger til opstandelseshåbet, som ganske tydeligt er forstået i en kristen kontekst.

Mest udtrykkeligt og udførligt står henvisningen i strofe 147:

Ei Mage til Glæde
Der findes, saa sød,
Som den at omkvæde
Sin ustandne Død;
Den Glæde jeg kjender

¹⁰ Billedet af Gud, Helligånden eller Guds kærlighed som en levende strøm er lidt af et yndlingsbillede hos Grundtvig, jf. salmen ”Som tørstige hjort”, hvor Grundtvig også alluderer til beretningen i Joh 4 om Jesu møde med den samaritanske kvinde ved Jakobsilden. Jf. Jesper Høgenhaven, ”Grundtvig som fortolker af Det Gamle Testamente”, *Grundtvig-Studier* 2011, 51-80 (68). Udtrykket ”lovsynger min Siel” er et ekko af Sl 102,1; 104,1.

¹¹ Til Hadding-episodens centrale funktion i *Nyaars-Morgen*, se Balling 1998, 123-124.

¹² Auken 2005, 406-409 argumenterer overbevisende for, at der ikke, som flere fortolkere har ment, finder noget virkeligt afgørende gennembrud sted i femte sang i scenen, hvor ismuren smelter. Jf. også Henrik Wigh-Poulsen, ”’Guds Fred og God-Morgen!’ Nyaarsmorgen og traditionen”, *Ordet, kirken og kulturen. Afhandlinger om kristendomshistorie tilegnet Jakob Balling*, red. Carsten Bach-Nielsen, Susanne Gregersen, Per Ingesman & Ninna Jørgensen (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 1993), 322-337 (328).

Og priser Ham glad,
Som styrer og vender
Al Klage til Kvad,
Naar blot ei paa Skygge
Man Haabet vil bygge,
Men kun paa Hans Aand og Hans Ord!

Glæden ved at kunne ”omkvæde sin udstandne Død” indgår i sjette sangs overordnede liv/død-metaforik, hvor digterens kamp for at give nyt liv til den nordiske fortids stemmer og skikkelser er temaet. Men der er desuden en mere direkte forbindelse til det kristne opstandelseshåb, som kommer til udtryk i Grundtvigs henvisning til, at han ”kjender” denne glæde, idet han priser den herre – Gud eller Kristus – som ”styrer og vender al Klage til Kvad”. Det er den opstandne, der således sætter jeg-personen i stand til at kvæde om sin ”udstandne Død”, når det er Kristi ånd og ord, jeg-personen bygger sit håb på, og ikke ”paa Skygge”.

”Skygge” er, som Auken gør opmærksom på, et af de mere komplicerede ord i *Nyaars-Morgen*. Afledt af digtes grundlæggende døgnmetaforik kommer skyggen til at markere et mellemområde imellem dag og nat, lys og mørke. Auken henviser til, at ”skygge” desuden også fra romantikkens litterære tradition har arvet betydningen ”genfærd”, en reminiscens af noget, der har været engang. I Grundtvigs brug af ordet viser det sig, at der nogle gange er tale om skyggen som modsætning til det virkelige; men der kan også være tale om ”en svag, men dog virkelig afglans, eller foregribelse af noget betydningsfuldt og virkeligt”.¹³ Endnu et lag får skyggebilledet fra det bibelske univers: I Det Gamle Testamente er skygger associeret med de dødes tilstand i dødsriget. Tydeligst træder måske dette aspekt af skyggeforestillingen frem i fjerde sang, hvor jeg-personen beder om ikke at blive forstødt til de dødes rige, og hvor anråbelsen netop får karakter af den bekendende henvisning til det visse trosindhold (strofe 82):

Vist haver jeg Brøde,
Hvo haver ei den,
Men Frelseren døde
Og Gud er min Ven,
I Sønnen er Livet,
Paa Sønnen jeg troer,
Og Gud mig har givet
Paa Livet sit Ord,
Han kan nu ei støde
Mig ned til de Døde,
Som mumle i Skyggernes Land!

¹³ Auken 2005, 379.

I sjette sang bruges ”Skyggernes Land” udtrykkeligt om det dødsrige, hvorfra jeg-personen ønsker at høre og hente fædrenes tale (strofe 143), en bestræbelse, der ligefrem betegnes som en flid, der drejer sig om ”Fædrenes Skygge” (strofe 150).

Lyd-metaforikken i sjette sang

Der er også en gennemgående auditiv metafor i sjette-sang, tydeligst udtrykt i strofe 151:

Da lød over Vange
En underlig Røst,
Som Dødninge-Sange,
Til Døendes trøst

Denne røst, der lyder som ”Dødninge-Sange til Døendes Trøst” kan kun høres af de ”Lydhøre, som Hjertet gav øre for Fædrenes hviskende Aand”. Det er en sang, der har vanskeligt ved at sætte sig igennem og blive hørt for alvor.¹⁴ Forskellige billeder, kredsende om død, glemsel, mørke og forgængelighed, forbinder sig med tanken om, at fædrenes sang forbliver en svag lyd, en hvisken, som ikke høres af de fleste. Jeg-personens trøstende sange for de få spejler for så vidt denne lydlige utilstrækkelighed, som de kun bliver til ”Sange om Sange” og til sidst til en enetale: ”jeg talde tilsidst med mig selv” (strofe 158). Først til sidst i sjette sang forløses den auditive metafor, idet røsten nu bliver ”klar” og lyden fuldtonende (strofe 168) som en optakt til begyndelsen af syvende sang, hvor ”en folkelig Røst” lyder hørbart ”over Vange” (strofe 169).

Guldet under jorden – fædrenes skygge og det kristne håb

I sjette sang indgår det bibelske univers på særlig markant måde som en modvægt eller kontrast til den døds- og glemselsmetaforik, der er forbundet med den lydlige svaghed eller utilstrækkelighed ved fædrenes sang. Sammenhængen fremstår i strofe 150 som en tanke i jeg-personens sind:

Jeg tænkte, naar Øie
Paa Blusset man fik,
Som stiger fra Høie
For Vogterens Blik,
Da vidned med Størke
Det blinkende Guld,
At Andet end Mørke
Der laae under Muld,
Da turde vel Aanden
Opstaae efterhaanden,
Som Herren opstod af sin Grav!

¹⁴ Jf. Auken 2005, 411.

Ud fra sammenhængen i hele digtet er det klart, at Kristi opstandelse her ikke kun bruges som et generelt billede på en vending fra død til liv, eller på det forhold, at der er "andet end Mørke" begravet under mulden. Den gradvise ("efterhaanden") opstandelse af "Aanden", som Grundtvig forestillede sig ("jeg tænkte"), at der skulle komme ud af nedfarten til historiens dødsrige, er direkte forbundet med Kristi opstandelse. Den levendegørelse af historiens og fortidens tale, han har for øje, har i udgangspunktet et kristeligt perspektiv. Det viser sig endnu tydeligere i den følgende strofe (150):

Jeg tænkte, hvis Lykke
Jeg fik til den Id,
Om Fædrenes Skygge at vise min Flid,
Det var ei at nægte,
Den havde en Haand,
Og Haanden var ægte,
Som dannet af Aand,
Da maatte man bøie,
Paa Fædrenes Høie,
For Herren de stivnede Knæ!

Det er Grundtvigs direkte (tænkte) endemål med genoplivelsen af historiens tale, at hans landsmænd skal bøje deres "stivnede Knæ" for Herren. Billedet er et ekko af hymnen i Fil 2,10, hvor hvert knæ skal bøje sig i Jesu navn, og trækker måske også på billedsproget i Es 35,3; Hebr 12,12. De "stivnede Knæ" er endvidere et umiddelbart, intuitivt forståeligt billede på den forsømte eller glemte gudsdyrkelse: Knæene er blevet stive af mangel på øvelse i at bøje sig for Herren, en praksis, som skal genoptrænes, og hvor Grundtvig åbenbart havde forestillet sig, at genop-vækkelsen af "Fædrenes Skygge" ville have motiveret en sådan genoptræning ("Da maatte man bøie...")

Grundtvigs indsats som digter og oversætter (en beskæftigelse med "Fædrenes Skygge") tager altså i hans egen optik sigte på en kristelig opvækkelse. Denne sammenhæng kan læses i lyset af den Jakobskamp, som er beskrevet i fjerde sang, hvor det er Helligånden i en dues skikkelse, der er jeg-personens modstander. Helligånds-duen er ellers kommet for at meddele jeg-personen hans afsked som forkynner i kirken. I stedet byder Ånden/duen ham at gå til sine landsmænd for (med en klar reference til lignelsen om den utro godsforvalter i Luk 16,1-13) af dem at modtage gengæld for, hvad han har skænket dem i smug. Der er en stemning af tristhed omkring dette møde med Helligånden, der varsler "mørke" og er omgivet med tegn på sorg: Lysenglene græder, og et tusmørke har indfundet sig. Nu vil duen/Ånden uden videre forlade digteren, men denne griber fat i dens vinge og tager kampen op, idet han indtrængende forsøger at overtale duen

til ikke at støde ham bort til de dødes rige. Da duen har hørt hans ord til ende, får han lov til at beholde den fjer, han har grebet fat i, og bruge den som pen (96):

Til Himmels Fader
Dit Haab du har sat,
Han ei dig forlader
I Nød eller Nat!
Den Fjer, du har fattet,
Behold den til Pen,
Det vorder vel skattet,
Som skrives med den!
Guds Timer og Dage
Gaae frem og tilbage,
Vi samles, vi sees igjen!

Som dansk, nordisk forfatter skal Grundtvig skrive med en fjer fra Helligånds-duens vinge! Her mødes den lodrette åbenbaringslinje og den vandrette historiske linje i *Nyaars-Morgen* på eftertrykkelig vis. Det er dog tydeligvis ikke meningen, at hvad Grundtvig skriver som folkelig historisk forfatter, er omfattet af en guddommelig inspiration, der stiller det på linje med Guds ord eller med den kristne forkyndelse – hele den vemodige tømørke-stemning i fjerde sang er forbundet med Grundtvigs separation fra forkyndelse og præstegerning. Fjeren er et lån, en gave til trøst og erindring (97):

Ja, end før du skuer,
Igjen over Bog,
De bølgede Buer,
Du mærker dem dog:
Naar Fjeren mon klinge,
Jeg gav dig til Pen,
Da rører min Vinge
Den savnede Ven,
Da sødt sig forbinder
Paarørende Minder
I Hjerte, i Aand og i Ord!

Dragekampen – et nordisk og bibelsk motiv

Bestræbelsen for at levendegøre traditionen eller fædrenes tale for nutiden beskrives i sjette sang som en kamp mod døden og dennes symboler. Det er dog kendetegnede for måden, dette skildres på, at døden ikke er virkeligt overvundet; der er kun tale om en lignelse på dødens overvindelse, et ”som om” (145):

At vise en Prøve,
Opgravet af Muld,

Det kalder jeg Glæde,
det er som at kvæde
om Kampen, naar Dragen er død!

Det sagte er ikke egentlig virkelighed – dragen er ikke død, og det opgravede guld er kun en prøve. Jeg-personen henvender sig på dette sted direkte til ”du, som har sjunget om Guld under Jord” (146):

Vist Eet er, at stjæle,
Mens Røveren sov,
Et Andet, at kvæle
Ham over hans Rov;
At stjæle med Læmpe,
Men ikke at kæmpe,
Mig lærde din Guldsmager-Sang!

Billedet af den skjulte guldskat, som vogtes af en røver, som enten skal overlistes i søvne eller kvæles over rovet i en direkte kamp, spiller på myten om dragen, der vogter gullet i bjergets indre. Samtidig synes disse linjer at rumme et ekko af Jesu lignelse om den stærke, der vogter sine ejendom, indtil en stærkere overvinder ham (Luk 11,21-22; jf. Matt 12,29). Der er formentlig også i strofen her en genklang af Mikael's kamp mod dragen, som nævnes i første sang (strofe 3, jf. Åb 12,7-9). Denne drage er endnu ikke død, og det, sangeren, der tales til her, kan udrette, er at liste guldprøver fra dragen, medens den sover, ”stjæle med Læmpe”. Derimod finder der ikke nogen kamp og dermed ingen overvindelse af dragen og den dødsdøds, den repræsenterer, sted. Adskillelsen fra fædrene er ikke fjernet, og dødsdøds-sangen er stadig kun en svag efterklang, der alene høres af de få.

Guds finger og den klare røsts gennembrud

I slutningen af sjette sang (strofe 166) afbryder Grundtvig sin klage med et udbrud af taknemmelighed og lovprisning:

Dog, bort med al Klage!
Ham love min Sang,
Som, stærk i de Svage,
Opfylder vor Trang,
Og styrer saa rolig,
De Smaafolk til Gavn,
Som elske Hans Bolig,
Og ære Hans Navn,
Ja, løser i Naade
Til Glæde vor Gaade,
Om end Vi indvikled den selv!

Strofen er bestemt af den tydelige allusion til 2 Kor 12,9 (”stærk i de Sva-ge”) og rummer en efterklang af gammeltestamentligt salmesprog.¹⁵ Med lovprisningen er der skabt grundlag for de sidste strofers opsum-mering af den overståede dødsrige-nedfarts egentlige betydning. Jeg-personen be-kender nu, at han har været ført af Guds finger (strofe 167):

Den Finger, som rørde
Ved Lyset i Kveld,
Mig underlig førde
Lysvaagen til Hel

At det er Guds finger, der er tale om, fremgår af sammenhængen med stro-fe 166, idet henvisningen til fingeren bliver en uddybende, konkretiserende forklaring på den styrelse, der tales om her. Bag udsagnet fornemmes Jesu tale om ”Guds finger” (Luk 11,20), der hører hjemme i den samme tekst-sammenhæng som talen om den stærkes rov. Finger-billedet videreføres, idet den samme finger, som fører jeg-personen lysvågen til Hel, først gnid-er hans øje, så lyset fra det høje kommer ned i dybet og dernæst etablerer en lysstribe gennem mørket:

Kom Taage for Øie,
Det Fingeren gneed,
Saa Lys fra det Høie
Til Dybet sig streed,
Forunderlig størket,
Den drog gennem Mørket
Til Maalet en Stribe af Lys!

Sjette sangs sidste strofe (168) vender tilbage til hane-offeret ved ismuren, idet det nu er Guds finger, der er det handlende subjekt:

Ja, Hoved fra Hærde
Den læmpelig skar,
Og streed over Gjærde,
Hvor Røsten var klar,
Hvor Harper og Skjolde,
Hvor Lure og Sværd,
kun Tonen beholde,
Som Hjertet var kjær,
Hvor Skyggerne tale
Om Thyra i Dvale,
Kjærminder om Livet i Løn!

Fremstillingen af jeg-personens halshugning ved muren har en anden nuan-ce her, hvor det er Guds finger, der ”læmpelig” skiller hoved fra hærde.

¹⁵ Særlig Sl 84 synes at danne afsæt for beskrivelsen af de små, der ”elske Hans Bolig”.

Hvor jeg-personen før blev efterladt i hovedløs tilstand uden forklaring ("Jeg maatte ved Muren som hovedløs staae"), indgår ofringen nu i en meningsbærende sammenhæng, der er associeret med den "klare" røst. Igen samler billedet op på det tidligere stof, der nu sættes harmonisk og meningsgivende sammen. "Skjolde" har været nævnt som lydfrembringende i strofe 151, hvor den "underlige røst" lyder:

Som Dødninge-Sange,
Til Døendes Trøst,
Som Gjenlyd af Skjolde,
Der smile ad Sværd

Nu – i slutstrofen – danner instrumenter og våben ("Harper" – "Skjolde", "Lure" – "Sværd") en parvis orden, der indgår i den klare røst og kun beholder den tone, "som Hjertet er kjær". Den klare røst har afløst den "underlige" røst, og skyggernes tale har afløst henvisningen til "Fædrenes hviskende Aand".

Seeren og det skuede: Grundtvig som hovedløs hane

Scenen, hvor jeg-personen/Grundtvig selv bliver det hane-offer, hvis hoved vrides af og kastes over gærdet, beskriver Auken som "kulminationen på Grundtvigs selvsymbolik, fordi Grundtvig her ikke 'blot' kommer til at stå som tegn på en åndelig fornyelse i Norden, men faktisk selv er den, hvorigennem denne åndelige fornyelse virkeliggøres".¹⁶ Samtidig understreger Auken, hvordan der er en modgående bevægelse til stede i digtet på dette punkt, hvor Grundtvig fraskriver sig magten over begivenhederne, og det offer, der bringes, er noget, der vederfares ham.¹⁷ Det er uden videre klart, at Grundtvig her tildeler sig selv en central funktion i forbindelse med den håbede og ventede levendegørelse af den nordiske fortid. Den markante inddragelse af digtets jeg-person i begivenhedsforløbet har dog også et andet aspekt, der nok delvis hænger sammen med, at denne inddragelse af seeren er et element i den profetisk-apokalyptiske tradition, som *Nyaars-Morgen* lægger sig op ad. Endnu vigtigere er dog sammenhængen inden for *Nyaars-Morgen* selv, hvor det er et gennemgående tema, at jeg-personen udsættes for en guddommelig førelse, hvormed der lægges beslag på digteren, hvis person bliver en del af begivenhedernes gang; og dette sker netop, hvor det kristne budskab er mest direkte involveret. Tydeligst og mest udførligt er dette element i den tiltale fra "Aandens" side, som jeg-personen udsættes for i tredje sang (43):

Saa tugted mig Aanden,
Med trøstede Ord,

¹⁶ Auken 2005, 414.

¹⁷ Auken 2005, 415-416.

Og bar mig paa Haanden
Til Kirke i Chor;
Der Selv Han mig døbde,
Til Anger og Bod,
Og Han, som os købde
Fra Død med sit Blod,
Han skjænked mig Livet,
Som Ham det er givet,
Med Kysset i Kjærligheds Kalk!

Den beslaglæggelse eller inddragelse af digterens/Grundtvigs egen person, som beskrives så eksplicit her som en dåb i kirkens kor, har med andre ord også at gøre med den personlige tilegnelse af det kristne budskab, som Grundtvig låner stemme til. Han kan ikke selv stå et sted uden for begivenhederne og fra denne udviklingspost opmuntre og revse sine landsmænd, men må selv gennemleve den vending fra død til liv, som omslaget fra nat til morgen er det centrale billede på i *Nyaars-Morgen*. Her i sjette sang konkretiseres denne involvering ved, at Grundtvig selv indsættes i rollen som den hane, der halshugges for at få sit hoved kastet over muren – i første omgang i form af en uformidlet skræmmende begivenhed, her til slut som en ”læmpeligt” udført handling af Guds finger – og dermed som et led i en meningsfyldt samlet bevægelse frem mod et mål, som er direkte forbundet med den klare røsts og den velordnede, hjertenskære tones opdukken. Set i sammenhæng med den ”lignelsesvisse” gennemspilning af dette skifte i femte sang, er det tydeligt, at det netop er Grundtvigs egen involvering – hans indsættelse på hanens plads i den forunderlige mur-scene – der er nøglen til virkeliggørelsen af den overvindelse af ismurens adskillende virkning, som tidligere blot var håbet eller drømt. Den bibelske klangbund er samtidig med til at tydeliggøre, at denne virkeliggørelse ikke kan skilles fra det kristne opstandelseshåb.

Nyaars-Morgen og sonateformen

Kristoffer Garne

I det følgende vil jeg forsøge at give en indføring i Grundtvigs *Nyaars-Morgen* og tage sigte på dets åndshistoriske sammenhæng. Først introducerer jeg værket og dets komposition, som jeg forstår i lyset af en teologisk tolkning af den musikalske sonateform. Dernæst illustrerer jeg denne tolkning af værket ved et nedslag på et centralt sted, og til sidst overvejer jeg forholdet mellem romantik og kristendom i diskussion med romantikforståelsen hos M.H. Abrams og Northrop Frye.

I

I sommeren 1824 skrev N.F.S. Grundtvig det store digt *Nyaars-Morgen*, der for ham selv kom til at stå som et afgørende vendepunkt i forfatter-skabet, og som han blev ved med at vende tilbage til. Således satte han et uddrag af digtet som forspil til sit store *Sang-Værk* til den danske kirke fra 1837, og da han var indlagt som sindslidende i 1867, læste hans yngste søn op af værket med beroligelse til følge.

Værket kan både fortolkes som en åndelig selvbiografi og en program-erklæring. Grundtvig lægger i sin fortale selv op til begge dele, og de historiske omstændigheder støtter denne tolkning. Værket blev nemlig til efter en lang periode af selvransagelse, hvor Grundtvigs lutherske kristendomsopfattelse var blevet konfronteret med hans ungdoms romantik gennem et møde med fætteren Henrich Steffens' værk om den falske teologi og den sande tro.¹ Ved at gennemgå sin egen løbebane ønskede Grundtvig at gøre sine læsere fortrolige med sin store vision om "Oplivelsen af Nordens Helte-Aand, til christelige Bedrifter, paa en, med Tidens Tarv og Vilkaar, passende Bane".²

Nyaars-Morgen består af 312 11-versede strofer inddelt i 10 sange. Versmålet er med sin ekstreme rummelighed et prægnant udtryk for Grundtvigs poetik,³ der kan beskrives som en romantisk helhedsvision, der vil udtrykke digterens længsel efter den store sammenhæng i poesi, mytologi, historie og religion.

Digtet gennemspiller i syner og drømme en billedkamp mellem den nordiske mytologi og den lutherske kristendom. Blikket er retrospektivt, men efter gennemspilningen vender digteren i 10. sang tilbage til

¹ Se min indledning til Grundtvigs små artikler om Henrich Steffens fra 1824-1825 på www.grundtvigsværker.dk.

² N.F.S. Grundtvig, *Nyaars-Morgen* (København 1825), xviii. Værket er udgivet på www.grundtvigsværker.dk. Se Steen Tullbergs indledning samme sted for en mere generel indføring i værket.

³ Jf. Sune Auken, *Sagas spejl* (København: Gyldendal 2005), 363.

begyndelsen og citerer de indledende strofer. Herefter bliver synet fremadskuende.

Denne struktur og en udpræget brug af ledemotiver og auditive metaforer gør det nærliggende at afsøge digtets åndshistoriske sammenhæng i musikken. Jeg vil derfor argumentere for, at *Nyaars-Morgens* komposition svarer til den musikalske sonateformsats, som havde sin storhedstid i den romantiske musik. Der er en særlig romantisk musikalitet i den historiske måde, Grundtvigs anskuer kristendommen på. Denne kristendomsforståelse udtrykker Jørgen I. Jensen på følgende måde i sin seneste bog:

Hvis man tager med, at kristendommen er tidens og historiens religion, så vil det, der i den gamle tankegang var den harmoni, der bragte orden i modsætningerne, blive overført til tiden, til historien som den nye virkelighed. Den kan skabe nye relationer og svarer til melodien indenfor musikken.⁴

Sonateformssatsen dukkede op hos Mozart og Haydn og fik i kraft af Beethoven kolossal gennemslagskraft i den musikalske romantik. Formen satte sig igennem med musikalske midler og ikke som en abstrakt formuleret teori om en form. Uden for musikkens sammenhæng kan man finde kompositoriske lighedstræk i Grundtvigs Steffensinspirerede historiesyn, Hegels dialektik og Bildungsromanen.

Sonateformsatsen er i sig selv et skema med en pluralitet af varianter, men inddeles som regel i tre dele: Eksposition, modulations- eller gennemføringsdel og reprise. Dertil kan komme et forspil og en coda. *Nyaars-Morgen* har anskuet efter dette skema begge dele. I ekspositionen høres et hovedtema og et sidetema – i *Nyaars-Morgen* nordisk mytologi (romantik) og luthersk protestantisme (kristendom) – mens modulations-delen eksperimenter med disse temaer og bryder dem. Reprisen betegner en varieret gentagelse af ekspositionen, der fører til satsens konklusion.

Reprisen, og dermed sonateformen, kan vække minder om teologiske tanker hos Irenæus og Søren Kierkegaard. Sidstnævntes begreb om *Gjentagelsen* svarer til sammenhængen mellem eksposition og reprise i sonateformen. Kierkegaard lader sit pseudonym Constantin Constantius skrive følgende i 1844:

⁴ Jørgen I. Jensen, *Det første ord* (København: Aros 2013), 243. Den teologiske tolkning af sonateformen, som jeg her præsenterer, er hovedsageligt inspireret af Jørgen I. Jensens bog *Europasonate*, (København: Aros 2009), men som Jensen peger på, så var Nils Holger Petersen, der i øvrigt havde Jensen som ph.d.-vejleder, formentlig den første til at se sonateformen i et teologisk perspektiv, nemlig i *Kristendom i musikken*, (København: Schønberg 1987), jf. Jensen 2009, 211. Med dette essay vil jeg gerne sige tak til Nils Holger for at have været en stor inspiration og støtte gennem hele min studietid, senest som vejleder på min prisopgave om bl.a. *Nyaars-Morgen*. Denne artikel er baseret på omarbejdede passager fra denne prisopgave.

Gjentagelse og Erindring er den samme Bevægelse, kun i modsat Retning; thi hvad der erindres, har været, gjentages baglænds; hvorimod den egentlige Gjentagelse erindres forlænds. Derfor gør Gjentagelsen, hvis den er mulig, et Menneske lykkeligt, medens Erindringen gjør ham ulykkeligt.⁵

På engelsk kalder man reprisen for *recapitulation*, hvilket understreger forbindelsen til Irenæus og hans forestilling om Jesu rekapitulation af menneskelivet. Irenæus taler om, at kristendommen er skabningens genoprettelse, en anden skabelse. Denne nyskabelse sker gennem Kristus, der genoptager hele menneskelivet i sit eget liv helt frem til menneskets død: ”*Recapitulans enim universum hominem in se ab initio usque ad finem, recapitulatus est et mortem ejus*”.⁶

Når jeg citerer Kierkegaard og Irenæus – hhv. Grundtvigs samtidige og hans store inspiration – er det først og fremmest, fordi de to kan være med til at forklare, hvad der foregår i *Nyaars-Morgen*. For det første kan citaterne ses som en teologisk tolkning af sammenhængen i en sonate-formsats. For det andet kan citaterne fungere som nøgle til at forstå den bevægelse, der overgår digteren i Grundtvigs værk. Kierkegaardcitateret viser, hvordan digteren kan bruge sine egne erindringer som forklaring af sit syn om historiens betydning for fremtiden. Her kommer så Irenæus-citateret ind i billedet som en slags forklaring på den kristologiske bevægelse, som bliver nøglen til digterens liv. Efter at have gennemgået en slags åndelig dåb – død og opstandelse – bliver mytologien og historiens billeder og tanker optaget i digterens kristenliv. Digtet peger således på muligheden af et rekapituleret menneskeliv, hvori alt er optaget.

Jeg vil forsøge at vise dette ved et nedslag i digtet, men for en oversigts skyld kan det være nyttigt med følgende skema, der viser, hvordan digtet konkret kan anskues som en sonateformsats:⁷

Forspil: Sang I (str. 1-20)

Eksposition

Hovedtema: Sang II, romantik (str. 21-36)

Sidetema: Sang III, kristendom (str. 37-76)

Epiloggruppe: Sang IV, digterens kald (str. 77-98)

Modulationsdel

Sang V-VII (str. 98-221)

Reprisen indvarsles i sang syv (str. 186)

Sang VIII-IX: *Reprise*: hoved- og sidetema: romantik og kristendom (str. 222-296)

Coda: Sang X, genoptagelse af forspil samt efterklang (str. 297-312).

Man må, som med alle skemaer, tillade en vis plasticitet. Ikke mindst fordi *Nyaars-Morgens* reprise lader ekspositionen gentage i en ny, forklaret

⁵ Søren Kierkegaards *Skrifter*, bd. 4, 9.

⁶ Citeret efter Jensen 2009, 19. Mine kursiveringer.

⁷ Inddelingen svarer til skemaet over en sonateform hos Jensen 2009, 217.

skikkelse.⁸ Digtet har desuden så mange billeddannelser, at man ikke kan få det hele med i én samlet tolkning. Men skemaet kan hjælpe med at få blik for, hvordan den nordiske mytologi og den lutherske kristendom spilles sammen og ud mod hinanden i digtet. Disse tematiske gennemspilninger har oftest form af en 'samtale' mellem digteren og en figur – bl.a. Odin og helligånden. Først som modsætninger, senere i en rekapituleret sammenklang.

II

I digtets sidste tredjedel, dvs. efter den egentlig gennemspilning, findes et par strofer, som er illustrative eksempler på den overordnede bevægelse, som hele digtet gennemspiller. Stroferne falder i afslutningen af gennemføringsdelen. Forud herfor har digterens drømme om sin ungdoms romantiske betragtning af den nordiske mytologi og om sine første voksensår som bannerfører for den lutherske bibelkristendom ført ham til et ønske om at forene disse to anskuelser. Dette ønske førte ham i et syn ned i underverdenen sammen med en figur, der kaldes 'vor moder'. Her forsøgte de to forgæves at nedbryde en ismur, som spærrede vejen til de levendes land, hvor den nordiske mytologis helte var indespærret. Med en scene stjålet fra Saxos fortælling om Kong Hadding blev det her beskrevet, hvordan 'vor moder' vred hovedet om på en hane og kastede den om på den anden side af ismuren. Her galede hanen, så kæmperne vågnede og ismuren smeltede. Med dette syn viser digtet, at et kristologisk motiv i form af åndelig død og opstandelse er nøglen til at forbinde nordisk mytologi og kristendom. Digteren forudser en åndelig oprejsning: "Nu skal, efter Haanden,/ Hvad Eet er i Aanden/ Til Eet og forsamles paa Jord!"(str. 139).⁹

Dette motiv går igen senere, når Grundtvig identificerer sig med den mytologiske figur 'Nornegæst'. Nornegæst, en slags skjald, var den sidste hedning, der lod sig døbe. Ved hans vugge havde tre norner spået, at hans liv ville ende, når lyset, der brændte ved vuggen, brændte ud. Derfor blev det slukket straks, og han bar det med sig, indtil han 300 år gammel lod sig døbe og tændte sit lys. I denne figur øjner digteren en mulighed for at lide samme skæbne som hanen, der blev vakt til live på den anden side af ismuren:

Med sukkende Hjerte,

⁸ Jensen 2013, 449 beskriver, hvordan reprisen løfter "den gamle musik, man kendte fra satsens begyndelse, op i en ny sfære, som en forklarelse eller transfiguration. Som forholdet mellem det gamle og nye menneske, mellem Det gamle og Det nye Testamente; reprisen er en slags historisk sammenhæng".

⁹ Værket er citeret efter førsteudgaven, sådan som den foreligger på www.grundtvigsærker.dk. Strofenumrene er de samme i alle senere udgaver. Se Jesper Høgenhavens artikel i nærværende bind for en behandling af billeddannelsen i sjette sang; altså forud for syvende sang, som her er i fokus.

Og smilende Kind,
Jeg brændte min Kjerte,
Og voved mit Skind;
I Søen hin døde,
Hos Barfod og Knud,
Sank Haanden af Møde,
Gik Livs-Kjerten ud;
Dog hørde jeg Røsten:
Det dages i Østen,
Og høit fra min Grav den gjenlød! (str. 212).

Dette fører frem til gennemførigsdelens konklusion og to strofer, der vidner om afklaring, og som medfører rekapitulationen, sonateformens afslutning. Den næstsidste strofe først:

Nu saae jeg min Gaade,
Og Fleres end min,
Opløst af Guds Naade,
Saa Vand blev til Viin!
Nu saae jeg, de handled
Ei uden Forstand,
Som konstig forvandlede
Selv Vinen til Vand!
Den skulde, som Hveden,
Opløses heneden,
For Alt at optage i sig! (str. 220)

Digterens gåde er spørgsmålet om hvilken sammenhæng, der eksisterer mellem kristendom og nordisk mytologi. Spørgsmålet går ikke op som en ligning, for der eksisterer ingen umiddelbar eller ligefrem sammenhæng mellem kristendom og nordisk mytologi. Men gåden opløses af Guds nåde, når vand bliver til vin. Jesu mirakel i Kanaan (Joh 2,1-12) udlægges på Norden, forstået på den måde, at Kristus viser sig at være opfyldelsen af Nordens håb, ligesom han var opfyldelsen af Israels håb. Kristendom og mytologi forenes i historiens løb, som også Nornegæst-figuren er et eksempel på. Sådan bliver vandet til vin, når den nordiske mytologi ved Guds nåde viser sig at være en forståelse af menneskelivet, som der kan bygges kristendom på; døbes på.

Versene om dem, der ikke handler uden forstand, refererer formentlig til den rationalistiske teologi, som Grundtvig polemiserede skarpt imod i årene omkring 1824. Rationalismen har en berettigelse i at ville forstå menneskelivet og kristendommen ved hjælp af den naturlige fornuft, men den går for langt, når den vil fortynde kristendommens billedtale til klare begreber. I sådanne tilfælde gør den vin til vand.¹⁰

¹⁰ Denne tolkning bygger på en lignende billedbrug i N.F.S Grundtvig, "Om Natur og Aabenbaring", *Theologisk Maanedsskrift*, bd. II (1825), 206.

I stedet for dette forsøg på at begribe billedtalen giver strofen et nyt billede på det samme forhold, nemlig lignelsen om hvedekornet (Joh 12,24f). Løsenet på åndens gåde er at finde i døds- og opstandelsesmotivet. Vinen, kristendommens billedtale, men også en tydelig nadverallusion, skal indtages og opløses i menneskelivet, som går under, men opstår i en ny og forklaret skikkelse, hvori det gamle er optaget. På den måde bliver der plads til mytologien i kristendommens rekapitulerede menneskeliv.

Dette svarer til digtets overordnede forløb, som altså igen svarer til opbygningen i en sonateformssats, hvor den gamle melodi optræder i en ny og forklaret skikkelse. En bevægelse som afspejler en historisk anskuelse af kristendommen, hvor tidligere tiders åndsliv har forpligtende karakter i form af videreført og gen-taget tradition, og hvor de bibelske billeder fortolkes på nye måder og optræder i nye sammenhænge.

I *Nyaars-Morgen* udlægges denne strofe med en ny strofe og endnu et billede, som er sidste strofe i syvende sang og altså konklusionen på gennemføringsdelen:

Nu saae jeg de Fiske
Som synge tilsidst,
Hvorom hørdes hviske
Den Lille paa Kvist:
Med Havet til Vugge,
Med Himlen til Grav,
For barnlige Sukke
Gud Døds-Sang dem gav,
De nordiske Svaner,
Med bølgende Baner,
Som flyve i Paradis ind! (str. 221).

Jeg kan ikke lade være med her at citere Northrop Frye, hvis forklaring af den bibelske 'metafor', der er på spil mellem syndflod, dåb og eskatologi, også er en nøgle til forståelse af dette sted hos Grundtvig:

The Question of what happened to the fish in the Deluge is an old puzzle: In one aspect of the symbolism, the flood has never receded and we are all fish in a symbolically submarine world of illusion. Similarly, the drowned Egyptian army is the continuous symbolic Egypt of darkness and death. Hence both Noah's Flood (I Peter 3:21) and the Red Sea Crossing (I Corinthians 10:2) are regarded in the New Testament as types of the sacrament of baptism, where the one being baptized is symbolically drowned in the old world and awakens to a new world on the opposite shore. Similarly, there is a dimension of the symbolism in which the redeemed, after the apocalypse, are able to live *in* the water of life, as they now live in the air.¹¹

Digtets bidrag til udvidelse af den bibelske symbolik er, at den døbte kristen som en anden nordisk svane i kraft af foreningen med historie og

¹¹ Northrop Frye, *The Great Code* (New York: Harvest 1983), 147.

mytologi forlænger jordelivet hernede helt ind i paradiset. Himmel og hav smelter så at sige sammen. Gud belønner de barnlige suk, længslen. Det er den forening, *Nyaars-Morgen* sigter på. Sune Auken bekræfter denne tolkning med en indholdsrig sammenfatning af de forskellige billeders sammentale i denne strofe:

Også i *Nyaars-Morgen* spiller svanesangen en afgørende rolle, fordi den fører sammen smeltningen af himlen og havet ind i et eskatologisk perspektiv. Svanerne har deres udgangspunkt i historien (havet) og deres grav i himlen, og i forbindelse med deres død synger de dels en sang, Gud gav dem på grund af deres længsler (formentlig netop efter himlen), og flyver dels ind i himlen. Med sig ind i himlen bringer de således hele den gudbilledlige historie, de inkarnerer. De flyver ”Med bølgede Banner,” således at de både kommer til at tage historien med sig og bliver en slags engle.¹²

III

Den amerikanske litteraturhistoriker M.H. Abrams’ *Natural Supernaturalism* er ifølge Poul Borum en af de bedste bøger, man kan læse om Grundtvig, selvom den ikke handler om Grundtvig.¹³ Det er selvfølgelig at strække den, og det tager Borum også forbehold for, men i én forstand har hans udsagn noget på sig. For iflg. Abrams er en hovedsag i romantikken dens omformulering af den teologiske arv, og det er givende at anskue Grundtvig i dette perspektiv.

Hovedtesen i Abrams’ bog er, at de romantiske digtere og filosoffer videreførte kristendommens verden af billeder og forestillinger uden for den etablerede teologi og kirke. Romantikerne overtog hele den kristne frelseshistorie – inkl. en forestilling om paradiset – som den fandtes i biblen eller i den kristne tradition hos f.eks. Milton, og ’naturaliserede’ den. Romantikerne bestræbte sig iflg. Abrams:

radically to recast, into terms appropriate to the historical and intellectual circumstances of their own age, the Christian pattern of the fall, the redemption, and the emergence of a new earth which will constitute a restored paradise.¹⁴

Denne teologiske traditionsarv medførte også en historiefilosofi; en forestilling om historisk fremskridt, der byggede på den kristne forsynstanke. Denne model internaliserede romantikerne også hos det enkelte menneske,

¹² Auken 2005, 433.

¹³ Poul Borum, *Digteren Grundtvig* (København: Gyldendal 1983), 275. I dansk kirkehistorie har Abrams’ værk især haft betydning for Jakob Balling, idet det er en litteraturhistorisk bekræftelse af hans tolkning af 1800-tallet som den store omvæltning i kristendommen, hvor teologien antager sekulariserede former. Denne forståelse har været vigtig for Nils Holger Petersens arbejde med musikken fra Mozart og frem som en kulturarv fra middelalderens ritualer; Abrams optræder således som et hovedvidne i *Kristendom i musikken* (1987).

¹⁴ M.H. Abrams, *Natural Supernaturalism* (New York: W.W. Norton 1973), 29.

sådan at både menneskelivet og historien iflg. romantikerne afspejler det, Abrams kalder for "The Circuitous Journey," dvs. en bevægelse fra en oprindelig tilstand gennem 'alienation' til 'reintegration.'¹⁵ En bevægelse, som også findes i Hegels *Åndens fænomenologi*, den tyske *Bildungsromans* hjemme-ude-hjem, i musikkens sonateform og altså i Grundtvigs *Nyaars-Morgen*.

Det er klart, at man kan forstå Grundtvigs teologi og digtning i lyset af en sådan helhedsforestilling om romantikkens teologiske arv. Det er også klart, at Grundtvigs forfatterskab har en række konstitutive træk tilfælles med den engelske og tyske romantik hos f.eks. Wordsworth og – i Abrams' fortolkning – Hegel. Men derfor behøver man ikke som Abrams at abonnere på en moderne sekulariseringstese. Abrams skriver bl.a.:

The Romantic enterprise was an attempt to sustain the inherited cultural order against what to many writers seemed the imminence of chaos; and the resolve to give up what one was convinced one had to give up of the dogmatic understructure of Christianity, yet to save what one could save of its experiential relevance and values.¹⁶

Hos Grundtvig skal man snarere vende forholdet om. For ham gik det ud på at forsvare kristendommen over for forvanskninger af den ved at insistere på dens 'dogmatiske understruktur' – dvs. den historiske overlevering – og dens billedrigdom. I den sammenhæng spillede den romantiske poesi og filosofi og dens opvurdering af mytologi og billedsprog en betydelig rolle.

I en artikel om romantikken bemærker Northrop Frye følgende:

it is curious that there seems to be so little mythopoetic theory in Romantic poets, considering that the more expendable critics of the time complained as much about the obscurity of myth as their counterparts of today do now.¹⁷

Det skulle man ifølge Frye ellers forvente, fordi romantikernes inderliggjorte helhedsanskuelser gav dem en fornemmelse af sammenhæng med større magter, som de f.eks. fandt udtrykt i mytologien, der derfor prægede deres digterværker: Disse antog således ofte mytiske dimensioner. Grundtvigs *Nyaars-Morgen* er præcis et sådant værk, som Frye beskriver, og mytopoetisk teori findes overalt hos Grundtvig.

Dette forhold får vidtrækkende konsekvenser for den måde, man må opfatte Grundtvigs teologi på. Den kan ikke forstås uden i sammenhæng med hans mytologi og poesi – ja, den er i sig selv en poetisk teologi med et billedligt overskud. Man forstår kun Grundtvig, hvis man forstår den *samklang* af romantik og kristendom, der er på færde i hans forfatterskab.

¹⁵ Ibid. 145.

¹⁶ Ibid. 68.

¹⁷ Northrop Frye, *The Stubborn Structure* (London: Cornell University Press 1970), 210.

Omvendt udfører dette måden, vi har for vane at opfatte romantikkens forhold til teologien på. I den forstand går en beskæftigelse med Grundtvig og den romantik, man her kan fremskrive, hinsides Abrams. En sådan beskæftigelse rokker ved alt for håndfaste litteratur- og idéhistoriske sekulariseringstester.

Det samme gælder også fortolkningen af den middelalderlige romance-tradition, hvorfra udtrykket romantik kom, og hvor f.eks. Henrich Steffens fandt et forbillede for sin tids poesi og filosofi.¹⁸ Frye skriver, at "Historically and generically, it [romanticism] is akin to romance, with its effort to maintain a self-consistent idealized world without intrusions of realism or irony."¹⁹ Det kan for en snæver betragtning godt være en karakteristik af Grundtvigs billedverden, men Fries egne studier af romancen og dens reception i *The Secular Scripture* peger ud over denne sammenhæng.

Litteraturhistorisk kan man iflg. Frye betegne romantik som modsætning til realisme eller naturalisme, idet sidstnævnte "moves in the direction of the representational and displaced" mens "the romantic tendency [moves] in the other concentrating on the formal units of myth and metaphor."²⁰ I det nittende århundrede, hvor romantikken blomstrer, betegner den derfor modsætningen til idealisme og realisme forstået som "two sets of reasons for feeling confident about the adequacy of words to represent external reality."²¹ Begge disse forsikringer om jordisk klarhed som vand af vin (jf. str. 220 i *Nyaars-Morgen*) var i deres rendyrkede og mest golde form Grundtvigs historiske modstandere. Den romantik, han satte i stedet, var dog ikke en modsætning til kristendommen som *virkelighed* (rationalismens påstand), men et ligeberettiget univers, hvis billeder med Fries ord (om romancens historiske udvikling) kæmpede en Jakobskamp om gensidig anerkendelse:

Somehow or other, the created scripture and the revealed scripture, or whatever we call the later, have to keep fighting each other like Jacob and the angel, and it is through the maintaining of this struggle, the suspension of belief between the spiritual real and the humanly imaginative, that our own mental evolution grows. Meanwhile we have one principle to go with. The improbable, desiring, erotic, and violent world of romance reminds us that we are not awake when we have abolished the dream world: we are awake only when we have absorbed it again.²²

I Grundtvigs mytisk-poetiske, kristelige billedverden optages den ydre verden i den indre billedverden, i poesien, i kristendommen anskuet som en

¹⁸ Henrich Steffens, *Indledning til filosofiske Forelæsninger*, udg. Johnny Kondrup (København: DSL 1996 [1803]), 136.

¹⁹ Frye 1970, 207.

²⁰ Frye, *The Secular Scripture* (Cambridge: Harvard University Press 1976), 37.

²¹ Ibid. 46.

²² Ibid. 61.

historisk overleveret størrelse med sin egen billedrigdom, der går i sammenklang med den billedverden – fra Grundtvigs synspunkt den nordiske mytologi – den møder i historiens løb. Ved at erindre og genskabe denne bevægelse, in casu overgangen fra hedenskab til kristendom, i form af en billedkamp, bliver digteren og hans læsere inddraget i kristendommens billedverden. Det svarer til det forhold, at enhver bliver en del af kristendommen ved deltagelse i menighedens gudstjenestefejring og dens gentagelse af frelseshistorien: ”The past is not returned to; it is recreated.”²³

²³ Ibid. 175.

Cholera, en røst fra Gud til Menneskenes Frelse

Miasma og moralsk forfald under koleraepidemien i København i 1853

Michael Perlt

I juni 1853 rammer koleraen København. Det er første gang Danmark rammes af denne epidemi, men ikke første gang Europa rammes. I løbet af det 19. århundrede blev Europa ramt af en række af koleraepidemier, den første bølge af sygdommen i 1817-22 var ellers gået Europa forbi, men allerede i 1829-37 rammes store dele af de europæiske lande og den anden bølge af koleraen skønnes at koste mere end 1,5 million mennesker livet. I 1829-31 blev Rusland ramt, og i 1831 breder koleraen sig videre til de tyske områder, hvorfra den bæres videre til de britiske øer England, Irland og Skotland.¹ I 1832 blev Frankrig og Norge ramt, og Sverige må ligeledes se sig ramt i 1834 koleraen sniger sig dog uden om den danske grænse og landet bliver ikke ramt i denne anden bølge af kolera. Dette gælder dog ikke for den tredje bølge af kolera 1846-61. Epidemien rammer hårdt i alle de europæiske lande og kræver skønsmæssigt 2 millioner dødsfald – denne gang går Danmark ikke fri.² Som det kunne læses i tidskriftet ”ugeskrift for læger” i 1853 havde maj måned og den første halvdel af juni måned ellers været en god og rolig periode. Dette skulle hurtigt ændre sig, den 12. juni modtog Sø-etatens hospital en 19 årig tømrer med kolerasymptomer. Manden var bosiddende i Myntergade (*Møntergade*) og havde arbejde på en mudderpram og havde, som han selv forklarede det, ikke haft kontakt med noget fremmed skib, der kunne have forårsaget infektionen. Den unge tømrer kom sig dog hurtigt og blev udskrevet allerede den 25. juni. Mindre heldig var en 59 årig arbejdsmand fra Nyboder ved navn Christen Larsen der blev indlagt med diarre og som delte stue med den unge tømrer, efter at have været i kort bedring i løbet af dagen den 14. opstod der i løbet af natten den 15. en hyppig diarre, hvortil om morgenen han også begyndte at brække sig og føle en isnende kulde – alle symptomer paa den Asiatiske kolera, Christen Larsen døde samme dag om aftenen. Den 18. juni blev en 57 årig kvinde ved navn Ane Stjerne, kone til en boltslager paa Holmen ved navn Jakob Stjerne, med stor pludselighed angrebet af samme symptomer som de to mænd. Ane havde været indlagt på Sø-etatens hospital i en

¹ Irwin W. Sherman, *The Power of Plagues* (Washington: ASM Press 2006), 168.

² Den fjerde koleraepidemi startede i 1863 og ramte næsten hele Europa med undtagelse af Danmark. Denne epidemi anslås at have kostet 1½ million menneskeliv i Europa. Den femte epidemi omkring 1873 ramte i Europa kun middelhavslandene og Østrig. Den sjette epidemi begyndte i 1891 og ramte også denne gang det meste af Europa med undtagelse af Danmark. Denne gang havde epidemien dog generelt et mildere forløb. Edv. Gotfredsen, *Medicinens historie*, 2. udg. (København: Nyt Nordisk Forlag 1964).

måned efter en operation, men var nu næsten rekonvalescent - hun døde fire dage senere den 22. juni. Den 20. juni bliver ydermere tre patienter, der delte stue med Ane angrebet og den 25. juni blev den 48 årige Anna Hansen, gift med Hans Hansen en arbejdsmand ved Holmen, det tredje dødsoffer for koleraen. Efter disse første tilfælde og dødsfald tiltog dødeligheden hastigt.³ På denne udpenslende måde indledes forordet til Krigssecretair C.W. Langes *Fortegnelse over de i Kjøbenhavn i Aaret 1853 af Cholera bortdøde Personer, indeholdende disses Navne, Stand, Alder og Dødsdag*, en folder der på 60 tætskrevne sider, der nøgternt oplister ofrene for koleraen i København i 1853.

Men hvad er kolera så? Kolera er en smitsom infektion, der kan dræbe indenfor kun få timer. Sygdommen manifesteres af den særdeles aggressive bakterie *Vibrio cholerae*, der får slimhinderne i vores tarme til at udskille store mængder af det vand og salt som er nødvendig for at menneskekroppen kan fungere (Raufman 1998, 386).⁴ Som en trykt skrivelse fra sundhedskollegiet i København beskriver det i deres folder fra 1853:

De heftigere Tilfælde, som enten udbryde pludseligt eller følge efter de anførte mildere, ere hyppig, smerteløs Diarrhoe, Brækning, heftig Tørst, indvendig Hede; den udaandede Luft, ligesom ogsaa Tungen og Huden, fornemmelig paa Hænder og Fødder, iiskolde, Huden desuden sammenskrumpet, bleg eller blaalig, ofte bedækket med kold Sved, Øinene indsjunkne, omgivne af blaa Ringe, Stemmen hæs. Pulsen svag, neppe følelig, Vandladningen standset; der indfinder sig smertefulde Kramper i Underlivet, i Armene og Benene, Sløvhed, Ligegyldighed, dog uden Tab af Bevidsthed og ofte med Kraft til at gaae op, selv kort for Døden. Udtømmelserne ved Brækning og Diarrhoe kunne i Begyndelsen være galdeagtige, men senere bestaae af en tynd Havresuppe eller Riisvand lignende fnokket Vædske.⁵

Nu er dette her jo hverken *Lægens Bord*⁶ eller Netdoktor.dk, men en artikel der søger at give et indblik i nogle sammenhænge mellem sang, religion, kolera og de sociale forhold i det spæde danske demokrati i 1853. Danmark var som sagt ikke tidligere blevet ramt af koleraen, men var allerede blevet advaret om konsekvenserne ved en epidemi med erfaringerne fra de europæiske nabolande under de to første bølger af kolera, hvor Danmark var gået fri. Dog havde myndighederne ikke foretaget sig det store, og da koleraen brød ud i juni 1853 var intet forberedt. København, hvor koleraen star-

³ C.W. Lange, *Fortegnelse over de i Kjøbenhavn i Aaret 1853 af Cholera bortdøde Personer, indeholdende disses Navne, Stand, Alder og Dødsdag* (København: H.G. Brill's Bogtrykkeri 1853), III-IV.

⁴ Jean-Pierre Raufman, "Cholera", *The Journal of Medicine* 104 (4)(1998), 386–94.

⁵ Speyer, *Forholdsregler at iagttage til Forebyggelse af Cholera, samt hvorledes man i paakommende Tilfælde skal forholde sig, naar Lægehjælp ikke strax kan erholdes*: aftrykt efter Sundhedsscollegiets Bekjendtgjørelse i 1853 (København: Behrend's Enke 1853), 3.

⁶ Program på Danmarks Radio.

tede, havde på dette tidspunkt cirka 130.000 beboere og fra månederne juni til oktober døde 4.742 af de mennesker der var blevet ramt af koleraepidemien, svarende til 2/3 af de tilfælde der var blevet indberettet til de offentlige myndigheder. En voldsom kritik rejste sig mod de ansvarlige offentlige instanser, som stod nærmest magtesløse. Også den samlede danske lægestand famlede i mørket, og man tydede til de sædvanlige udtømmende midler såsom åreladning, lavement, opkastning osv. remedier der kun forværrede tilstanden for patienten.

Anviisning til at kjende og behandle Choleraen indtil Lægehjælp kan erholdes.

Den Syge bør da strax gaae i Seng og dække sig vel til, imod Diarrhoen og Maveknebene tage en Theeskeefuld amerikansk Olie hver anden Time nogle Gange, samt drikke flittig varme Drikke, f.ex. Salep, Riis-, Havre- eller Bygsuppe, almindelig Thee eller Camille-, Hylde-eller Pebermyntethee, hvortil kan sættes lidt Viin eller Cognac. For end meer at befordre Transpirationen, som altid er gavnlig, kan tillige tages Minderer-Draaber, efter Alderen fra en Theeskeefuld til en Spiseskeefuld hver anden Time eller 20 til 30 Campherdraaber. Ere de varme Drikke den Syge meget imod eller forværre de Brækningerne, da kan ofte koldt Vand, helst med Lis i, taget et Glas hver $\frac{1}{4}$ - $\frac{1}{2}$ Time, i Forbindelse med Minderer- eller Campherdraaber, gjøre god Nytte. Vedbliver Diarrhoen, kan man til Voxne give 5–10 Opiumsdraaber i Forbindelse med Campherdraaberne, og imod Maveknebene anvendes med Nytte Indgnidninger med tyk Campherolie alene eller blandet med omtrent $\frac{1}{6}$ Opiumsdraaber.

[...]foruden de allerede anførte Midler, Gnidning af Huden med Børster eller uldne Klude, dyppede i Brændeviin med Salt og Peber (en Spiseskeefuld af hver til en Pægel) eller i Campherspiritus eller Terpentiniolie; hvor Huden er koldest lægges desuden Dunk med varmt Vand i eller Poser med varmt Sand eller Aske paa Armene, Læggene og i Hjertekulen lægges Sennepskage (Sennepspulver udrørt med varmt Vand eller Eddike og lagt imellem linnede Klude).⁷

Det moralske forfald

Men hvordan forholdt kirken sig så under de fire måneders epidemi fra juni til oktober? Af de trykte prædikener og foldere der ligger til grund for denne artikel, har mange på den første side trykt en kort introduktion der forklare formålet med prædikens eller folderens udgivelse:

Netto-Indtægten tilfalder de ved Cholera-Epidemien Betrængte⁸ Indtægten vil tilfalde Fattige, der har lidt ved Cholerae-Sygdommen⁹ Hele Indtægten vil blive anvendt til Børn, som have mistet deres Forældre ved Cholera eller til huusarme, som lide ved Cholera¹⁰

⁷ Speyer 1853, 3–4

⁸ Fr. Sneedorff-Birch, *Cholera Morbus: et apokalyptisk Syn* (Aarhus: I Commission hos A.C. Vissing 1853), 1

⁹ W.A. Wexels, *Prædiken paa sextende Søndag efter Trefoldighed 1853, under Hjemsgælsen med Cholera*. (Christiania: Chr. Grøndahl 1853), 1.

¹⁰ G.P. Brammer, *Tolderens Bøn. I St. Lucæ Evangelium 18,13 anvendt som en Folkebøn for Danmark* (Aarhus: I Commission hos Hr. Boghandler A.C. Vissing 1853), 1.

Disse introduktioner bevidner at der må have været et udtrykt behov for at tage et socialt ansvar under epidemien eksempelvis ved en indsamling af penge til ofrene for koleraen. København i 1853 var indenfor voldene fattigt og overbefolket, gaderne flød med efterladenskaber og et væld af diverse uhumskheder, kloakeringen og renovationen var mangelfuld, og drikkevandet var urent overfladevand der blev tilført gennem udhulede træstammer fra de omkringliggende søer. De kummerlige leveforhold for den fattige del af befolkningen i København, hvor kloakering og rent vand nærmest kom ud på et, gjorde betingelserne for en epidemisk katastrofe nærmest optimale. Folk boede, spiste, sov og arbejdede under trange og uhygiejniske forhold.¹¹ Siden den første kolera bølge skyllede over Europa i årene 1817-22, var kolerasmittens mange steder blevet forstået som Guds straf over de der syndede ved en umådeholden brug af druk, mad og hor. Disse synderes udisciplinerede livsførelse ledte dem i fordærv og i kløerne på sygdommen. Grundet deres svækkede moral var legemet også svagt, hævdede ikke kun præstestanden men også repræsentanter for de offentlige instanser, der skulle tage sig af at organisere et ”forsvar” for disse epidemier, som det også ses her i indledningen fra en folder fra Sundhedskollegiet i 1853:

Bekjendtgørelse fra Sundhedskollegiet

Da en ondartet Cholera i de senere Dage har viist sig i Kjøbenhavn, og i flere Tilfælde havt Døden til Følge, i nogle endog efter, få Timers Forløb, uden at der har kunnet eftervises, at Sygdommen har været indført andetsteds fra, og da det ved Erfaring tilfulde er godtgjort, at Grunden til denne Sygdoms Udbredelse hovedsagelig maa siges, foruden i Temperatur og Veirforhold, ogsaa i Levemaaden og i urigtige eller i mangelfulde diætetiske og hygieiniske Forhold, saa finder Collegiet sig opfordret til at offentliggjøre nedenstående Forholdsregler til Forebyggelse af Sygdommen, og tilføier dernæst en Anviisning til foreløbig Behandling af Samme.¹²

Den urigtige levemåde og den manglende hygiejne som Sundhedskollegiet påpegede, gjaldt ikke kun det enkelte individ, men udbruddet af kolera og den skala den ramte med, signalerede at ikke kun det enkelte medlem af samfundet var faldet i unåde, men at det var kollektivet, samfundet, nationen etc. som var i et moralsk forfald som præsten i Slagelse Dr. A.G. Rudelbach udtrykker det i sin prædiken *De Sande Christnes Trøst under Herrens tunge hjemsøgelser. Prædiken holden over Evangeliet paa den 10 Søndag efter Trinitatis, under Cholera-Hjemsøgelsen 1853*,:

Der er en Strid i os mellem Aanden og Kjødet, saa vi let, naar Fristelserne trænge ind paa os, bringes til at gjøre det, vi ikke ville, og ikke gjøre det, vi ville (Rom. 7, 19).

¹¹ Cartwright & Biddiss, *Disease & History*. 2nd ed. (Stroud: Sutton Publishing 2000), 113.

¹² Speyer 1853, 1.

Svaret er det: Vi ere paa mange Maader Tidens Børn, og naar en Tid, som vor, er i sin egen Indbildning rig og mæt, og trænger til Intet, og ikke veed, at den er elendig og jammerlig, og fattig og blind, og nøgen (Aabenb. 3, 17) – ak, da sniger denne falske Selvtilfredshed og den dermed følgende fordømmelige Lunkenhed sig ind i altfor mange Hjerter.¹³

Det synes, som både præstestanden og embedsmændene var enige om, at det var menneskets pligt og opgave at følge Gud for at redde individ og kollektiv. Bøn og sang ville ikke være nok, hvis ikke den enkelte borger ændrede sig og tog kontrol over sin levemåde som ifølge præstestand og embedsmænd var nært forbundet med koleraens udbredelse. Der var en tro på, at man ved en gennemgribende holdningsændring i samfundet, omkalfatrende social reorganisering og videnskabelige undersøgelser, kunne komme koleraen til livs. Hos lægestanden, hos de offentlige autoriteter og generelt hos befolkningen var der en indgroet tro på at koleraen var luftbåren og skyldtes uddunstninger (*miasma*) fra eksempelvis sumpede områder eller fra andet råddent biologisk materiale.¹⁴ Tankerne om mikrober, bakterier og mikroorganismer lå selvfølgelig langt ude fremtiden, og teorierne om ”dårlig” luft der blev spredt fra de syge til de raske tilfredsstillede de fleste spørgsmål med hensyn til koleraens smitsomhed, hvilket frikendte de dårlige sanitære forhold, manglen på bortledning og behandling af spildevand, fra at være andet end generelle gener under epidemien.¹⁵ Et mønster der også kan ses i den trykte folder *Forholdsregler at iagttage til Forebyggelse af Cholera, samt hvorledes man i paakommende Tilfælde skal forholde sig, naar Lægehjælp ikke strax kan erholdes: aftrykt efter Sundhedscollegiets Bekjendtgjørelse i 1853*.

Forholdsregler at iagttage til Forebyggelse af Sygdommen

1) Man maa undgaae Opholdet i indesluttet, fordærvet og fugtig Luft. Den maa derfor flittig renses og fornyes ved dagligen at aabne Vinduerne og fjerne Alt, som fylder Luften med stadelige Uddunstninger; den størst mulige Reenlighed, saavel i som omkring Boligerne, maa iagttages. Man maa vogte sig for Forkjølelse, deels ved ikke at udsætte sig for pludselig Vexel af Varme og Kulde, deels ved en passende Klæde-drægt, deels ved snarest muligt at skifte vaade Klædningsstykker. I særdeleshed gavnligt er et varmt Bælte om Maven og uldne Klæder nærmest Kroppen, hvorved mild Hududdunstning befordres.

2) Man maa sørge for Reenlighed, saavel i Linned og Lagener, som ved Badning og Vaskning af Legemet, dog at ved kolde Bades Brug i fri Luft anvendes særdeles Forsigtighed, ligesom ved de varme Bade.

¹³ A.G. Rudelbach, *De sande Christnes Trøst under Herrens tunge Hjem søgelser : Prædiken holden over Evangeliet paa 10. Søndag efter Trinitatis under Cholera-Hjem søgelsen 1853* (København: E.G. Iversens Forlagshandel 1853), 6-7.

¹⁴ Irwin W Sherman, *Twelve Diseases That Changed Our World*. (Washington, DC: ASM Press 2007), 33.

¹⁵ Cartwright & Biddiss 2000, 121

3) Man maa vogte sig for uafbrudt Aandsanstrengelse, nedtrykkende Sindslidelser, især Ængstelse og Frygt, Nattevaagen og Alt, hvad der forresten svækker Leget.

4) Man maa iagttage Maadehold i Spise og Drikke. Saavel Mangel paa disse som en altfor stor Mængde og slet Beskaffenhed har i denne Henseende skadelig Indflydelse. Man maa desaarsag afholde sig fra Nydelsen af alle sværtfordøjelige, sure, fede, opblæsende og afførende Fødemidler, saasom raa, især umodne, Frugter og Haverter, Meloner, Agurker, Kaal og Roer, det Fede af Flæsk, meget fede Fisk osv. Gavnligt er det, at tilberede Maden med en passende Tilsætning af de almindelige Krydderier. Af Drikkevarer maa især undgaaes daarligt Vand, slet gjæret eller suurt Øl, suur Mælk og en umaadelig Nydelse af Brændeviin. Derimod vil en ringe Qvantitet af sidstnævnte Drik, tilberedt med kryddrede og bittre Substanser, ikke skade de dertil Vante, ligesaa lidt som en maadelig Nydelse af god Viin. I almindelighed fortsætter man bedst sin tilvante Levemaade, forsaavidt den ikke staaer i Strid med Ovenanførte.¹⁶

Ironisk nok var det, at selv om de førende teorier for årsagerne til koleraen såsom temperatur, vejrforhold, uddunstninger fra undergrunden og moralsk forfald alle var forkerte, så gav den sociale reorganisering og opdragelsen af de uhygiejniske og moralsk faldne resultater, såsom et højere niveau af folkesundhed og en lavere dødelighed.¹⁷ Koleraen blev den sygdom der for alvor satte gang i sanitære reformer og opbyggelsen af et offentligt sundhedsvæsen, men den blev også mange steder brugt til at gøre de dårligste stillede i samfundet til syndebukke, som dem der i deres valg af livsstil (eller mangel på samme) blev ramt hårdest af koleraen, et såkaldt bevis på at de også var selvforskyldte i deres situation og derfor en trussel for resten af samfundet. De offentlige instanser, der skulle være en beskyttelse i disse trange tider, blev flere steder i Europa til et decideret ”sundheds politi” der søgte at ”inddæmme” og kontrollere de udsatte grupper.¹⁸ Epidemier har generelt en disposition for at udstille de menneskelige fællesskaber på det groveste ved at tydeliggøre forskellene mellem høj og lav, rig og fattig, hvilket også medførte en række sociale og politiske forandringer i kølvandet på koleraepidemien, nok ikke kun af godgørenhed men også af frygt for de mindre bemidlede klasser af samfundet og for kommende epidemier - en pointe der er udtrykt folderen *Nogle billeder af København under Cholera-epidemien* af J.C. Magnus:

Skønt Choleraen hos os har borttrykket talrige Ofre i de Riges Boliger, er den dog fornemmerlig Proletariatets Sygdom, fordi den i de der herskende ugunstige Livsforhold kun finder altfor frodig jordbund.¹⁹

¹⁶ Speyer 1853, 1-2.

¹⁷ Sherman 2007, 38-39.

¹⁸ Sherman 2007, 48-49.

¹⁹ J.C. Magnus, *Nogle billeder af Kiøbenhavn under cholera-epidemien* (København: C.C.Lose & Delbanco 1853), 3.

Det moralske fordærv blev påtalt ikke kun i præstestandens prædikener og i de offentlige instansers bekendtgørelser om koleraen, men også i sang og musik som her i denne bøn og sang fra en folder om *Raad mod Cholera 1853* med anbefalinger til hvordan at man overlever koleraepidemien:

Bøn til Gud i Anledning af Cholera Epidemiens Udbredelse i Danmark 1853.
(Kan synges som Psalmen: ”hvo ikkun lader herren raade”)²⁰

O Almagts Gud og Naadig Fader,
Skue dog i Naade til os ned.
See Dødens Engel hurtig tager
Saamangen Sjæl til Evighed.
Du hjemsøgt har vor Fædrekyt,
Hos dig vi søge vil vor Trøst.

Døds-Englen iler over Landet,
Og høster bort fra Jordens Støv.
Hvor maae vi her Dit Ord dog sande:
Vi er kun liig som Træets Løv,
Men Skaan os i vor Synd og Nød
Bevar os for den bratte Død.

Vi Synd're ere for Dig Fader,
Tilgiv os Gud og gjør os viis;
Du vore synder os forlader,
Og snart borttage Tugtens Riis.
Vi os i Støvet bøje ned,
Og vente paa Din hjælpsomhed.

O lad vort hjerte til dig vendes,
Gid fromme Bønner stige frem,
Og til Dit Faderhjerte sendes,
Som lyde kan til himlens hjem.
Vi banke paa Din Naades Dør
O! Almagts Fader! Os bønhør.

Sangen og bønneren bliver her en opsang i desperationen over epidemien, en instruktion og en forklaring på trængslerne. Brugen af sang som påmindelse og indlæring af samfundets moralske værdier er en måde hvorpå fælles forståelse og identitet skabes både i ”fredelige” tider eller på mere traumatiske tidpunkter såsom under epidemier, krige eller naturskabte katastrofer. Den simple kendsgerning at sange ofte deles i fællesskaber gør dem til et oplagt pædagogisk og kommunikativt værktøj. Da sange, hymner og salmer ofte deles i fællessang styrker de individets opfattelse af at være en del af et større kollektiv med fælles moral og delt erindring. Det at lære en sang eller vers af en salme er mere end bare det at huske ord og information, det er

²⁰ n/a *Raad mod Cholera* (København: Behrend's Enke 1853), 3-4.

også en symbolsk kommunikation af gruppens, menighedens eller samfundets delte moralske standarder, og det at synge det sammen viser en accept og en respekt for samfundets identitet gennem sangen som et medie der forener intellekt, krop, ånd og individ. Selv i 1853 har det nok været de færreste der har kunnet udrede komplekse teologiske spørgsmål såsom treenigheden, syndefaldet, Guds nåde eller livet efter døden. Men derimod har de fleste nok altid kunnet afsynge et enkelt vers eller to fra en salme der omhandler og udreder disse komplekse spørgsmål.²¹ Dette ses eksempelvis her i et af versene til en salme skrevet til S.C. Müllers prædiken *Bøn til Gud i Jesu Navn under Danmarks hjem søgelse af Cholera 1853*:

Fald ned med ydmyg Hjertens Bod
For Naadens høie Throne,
Og beed, at Gud for Jesu Blod
Vil lade sig forsone;
At Du herefter bedre maa
Din Naades Tid anvende,
Og ved dit Lives Aften faae
En god og salig Ende.²²

Sangen, salmen og hymnens figurative poetiske og ekspressive sprog gør det muligt at kommunikere abstrakte og svært forståelige situationer og termer. I sangens figurative sprog ligger der en kapacitet til at sætte skub i vores fantasi til forklare de svære og uforklarlige ting her i livet.²³ I selve det at synge sammen som en ramme for et fællesskab bliver denne enkelte sanger inkorporeret i et fællesskab der som her under kolera epidemien bliver en del af en kollektiv sjælesorg, hvori koleraen som begivenhed er søgt forklaret og givet et fælles religiøst vokabular af synd og nåde i en tid hvor døden kom som en tyv i natten og af uforklarlige årsager.²⁴

Kolera som kulturelt traume

Den pludselighed hvormed koleraen dræbte var for de samfund som blev ramt helt igennem alarmerende da ingen friske og rørige mennesker kunne se sig sikre og koleraens fornedrende symptomer af manglende kontrol over menneskelige basis funktioner understregede den traumatiske indvirkning sygdommen havde på de samfund som blev ramt af dens massedød.

²¹ H. Christiansen, "Salmerne som Livstydning", *Pastoralteologi* (Frederiksberg: Anis 2007), 278-279. Ziemer et al., "Pastoral Care", *Religion Past and Present* (Brill Online 2015).

²² S.C Müller, *Bøn til Gud i Jesu Navn under Danmarks Hjem søgelse af Cholera 1853*. (København: C.G. Iversen 1853), 5.

²³ Christiansen 2007, 285.

²⁴ Ziemer et al. 2015.

Pesten har altid været den epidemi som har taget de historiske overskrifter, men koleraens tydelige symptomer står ikke tilbage fra tidligere tiders gru, dehydreringen efterlod ofrene som indtørrede blege karikaturer af deres tidligere fremtoning og kort tid efter sygdommens udbrud bristede blodårer under huden hvilket gav de inficerede et sygt blåligt skær, kramperne i mave og mellemgulv efterlod de døde i en post-mortem fosterstilling som de ikke kunne rettes ud af. I mere end to århundreder har koleraen som epidemi overlistet sundhedssystemer og nationale forholdsregler verden over traumatiserende lande og folk helt op til vor tid.²⁵ Sociologen Neil J. Smelser diskuterer i sin artikel *Psychological Trauma and Cultural Trauma* (2004) effekten af pludselige og traumatiske begivenheder på fællesskaber. Smelser definerer disse såkaldte kulturelle eller kollektive traumer som: et accepteret og offentlig anerkendt narrativ, der er givet troværdighed af en relevant gruppe om en handling og situation der i sin pludselighed (a) er ladet med en negativ effekt, (b) fremstillet som uudslettelig og (c) anset som truende for et samfunds, kollektivs eller gruppes eksistens eller krænkende for en eller flere af dets fundamentale forudsætninger for at opretholde en fælles identitet.²⁶ En betydelig og pludselig stigning af dødeligheden i et samfund kan om noget ses som traumatiserende i sin pludselighed, håbløshed og meningsløshed.²⁷ Ydermere har en epidemi såsom koleraen i København 1853 den sideeffekt at den får det enkelte medlem af fællesskabet til at trække sig i frygt fra det omgivende samfund i frygt for at blive smittet. Den traumatiserende pludselighed er også italesat og sat i en bibelsk ramme i Rudelbach's prædiken fra 1853:

Vi længes derefter, vi bede derom, fordi vi vel skjønne. al menneskelig Trøst er her forgjæves; Herren selv maa trøste sit Folk. Thi see, en tung Hjemsøgelse (skjøndt vistnok kun eet Led af Guds svære Plager, der ramme den sidste Tid) er kommen over os – en Hjemsøgelse, der overraskede de fleste Trygge, som Sværdet, der om Natten kommer over den sovende By – en Hjemsøgelse, der, ei nøiet med at sætte sine Spor paa enkelte Landemærker, snart har omsnoet hele Landet, der bortriver de Unge og de Gamle; der river Forældrene fra Børnenes og Børnene fra Forældrenes Hjerter; der skader Øde og Tomhed, hvor der for var et stort Folk – en Hjemsøgelse, der drager frem, som Uveirene, der trække op om Aftenen og indhulle Alt i Nat, og i Nattens skrækkelige Mørke kun lade see Vredens Lyn - en Hjemsøgelse, der overalt har den blege Død og den endnu blegere Skræk i sit Følge.²⁸

Narrativet om gruppen af epidemier såsom dysenteri, tyfus og kolera er fortællinger der er svære at viderebringe i samfundets kollektive erindring.

²⁵ Sherman 2007, 33.

²⁶ Neil J. Smelser, "Psychological Trauma and Cultural Trauma." In *Cultural Trauma and Collective Identity*. (Berkeley, Calif: University of California Press 2004), 31-59.

²⁷ Parsons & Lidz "Death in American Society." I *Essays in Self-Destruction*, red. Edwin S. Shneidman. (New York: Science House 1967), 137.

²⁸ Rudelbach 1853, 5.

Disse epidemier er i deres pludselighed og dødbringende virkning ofte overset, da historierne om ofrenes død i udpræget grad mangler både ære, værdighed og enhver form for start og slutning. Der er ingen klart definerbar fjende men kun en vag og flygtig årsag, ingen helte til at bære fortællingen og ingen institutioner eller autoriteter der træder frem i nødens stund, ingen sejr udover det at overleve og ingen parader eller monumenter til at samles og mindes om.²⁹ I oktober 1853 ebbede kolera epidemien stille ud. Iblandt Københavns cirka 130.000 borgere var der blevet anmeldt 7.219 tilfælde til de offentlige myndigheder hvoraf 56,7 % eller 4.737 af tilfældene havde en dødelig udgang.

Til vort henrundne Liv, O Gud!
Vi see med tak tilbage.
Vor Lod Du kjærlig deler ud,
Og tæller vore Dage;
For denne Dag, for hver en Stund
Vi takke Dig af Hjertens Grund.
Hjælp os fremdeles, Herre!³⁰

²⁹ J. Hume, "The 'forgotten' 1918 Influenza Epidemic and Press Portrayal of Public Anxiety." *Journalism & Mass Communication Quarterly* v77 (4) (2000), 898–915. Marion & Scanlon "Mass Death and Mass Illness in an Isolated Canadian Town: Coping with Pandemic Influenza in Kenora, Ontario, in 1918–1921", *Mortality* v6 (4) (2011): 325–42.

³⁰ n/a 1853b, 2.

En Lutherstatue i København (1883), et forgæves forsøg

Martin Schwarz Lausten

De lutherske havde som bekendt ikke nogen speciel berøringsangst overfor det snævre samarbejde mellem kristendom og kunst, som udfoldede sig inden for den katolske kirkes rammer. Reformatorerne, konger, fyrster og byøvrigheder gjorde brug af Lukas Cranach, hans værksted og af mange andre til indretninger af kirker, til religiøse og pædagogiske malerier, portrætter af fremtrædende gejstlige, illustrationer i bøger, ligesom man også flittigt tog musikken i reformationens tjeneste. Men længe udviste man alligevel en vis tilbageholdenhed overfor frembringelse af statuer af og større monumenter over de kendte reformatorer. Det hang sikkert sammen med angsten for at komme til at efterligne tidligere tiders helgendyrkelse, ligesom Martin Luthers barske modstand mod dyrkelse af hans navn og person sikkert også spillede en rolle. Men det ændrede sig i 1800-tallet, og siden har kunstnere i stort tal skabt i hundredvis af Luther- og reformationsmindesmærker. En nyere beskrivende fortegnelse opregner 750 af denne slags fra hele verden.¹

If. en kgl. resolution af 11. august 1883 skulle man efter et forslag fra den ledende biskop, H.L. Martensen, ved gudstjenesten den 11. november 1883 i alle landets kirker mindes firehundredåret for Luthers fødsel. Der blev også foretaget indsamlinger til de tyske statuer af Luther og Melanchthon, udskrevet konkurrence om et maleri af Luther i Worms i 1521, men disse emner skal ikke behandles her.² Derimod skal nævnes et initiativ, som blev taget af stiftsprovst ved Vor Frue kirke, København, Peter Conrad Rothe (1811-1902). Han var en af Københavns ledende gejstlige, formand for Københavns geistlige Konvent, medlem af bestyrelsen for Pastoralseminariet, Bibelselskabet, Det danske Missions-selskab og andre organisationer, havde deltaget i gennemsynet af den oversættelse af Det gamle Testamente, som blev autoriseret i 1871, havde udgivet prædikener, ”Den Augsburgske Trosbekendelse med Indledning og Anmærkninger” og andre bøger. Rothe havde sammen med en gruppe mænd dannet en forening – han var dens formand – med det formål at fejre Luthers 400 års fødselsdag ved at rejse midler til en statue af Luther.

¹ Otto Kammer, *Reformationsdenkmäler des 19. und 20. Jahrhunderts. Eine Bestandsaufnahme* (Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2004).

² Flere af initiativerne er omtalt i Carsten Bach-Nielsen, *Fra jubelfest til kulturår. Danske reformationsfejringer gennem 400 år* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2015). Den sag, som meddeles i nærværende artikel, er ikke nævnt i hans fremstilling. Der henvises i øvrigt til min bog om Danmark og Luther i 500 år, som er i produktion i Gads Forlag og udkommer i forbindelse med Lutherjubilæet i 2017.

Som foreningens formand henvendte han sig til Kirke- og Undervisningsministeriet og bad om ministeriets støtte til projektet ved at lade foranstalte indsamlinger i kirkerne på Luthermindedagen den 11. november. Den 19 mand store forening bestod af kendte og indflydelses-rige mænd fra universitetet, erhvervslivet, bystyret, bl.a. professorerne i teologi Henrik Scharling og Peder Madsen, sognepræst ved Helligånds-kirken Thorkild Skat Rørdam, grosserer F. Th. Adolph, arkitekt F. Meldahl, finansmanden C.F. Tietgen, overpræsident S. H. H. Finsen, industrimanden L.P. Holmblad, borgmester H. N. Hansen, politikeren C. C. Liebe, maleren Heinrich Hansen og politikeren Emil Rosenørn. I begrundelsen hed det bl.a., at man nu overalt i Kristi kirke ville mindes Luther med ære, kærlighed og tak for det værk, som han udførte. Interessant nok tilføjede man, at der også ville være folk, som tænkte på ham ”med modsatte Tanker og Følelser”. Det, som Rothe havde i tankerne, var et ret heftigt opgør, som på den tid fandt sted mellem teologer fra folkekirken og fra den danske katolske kirke.³ Men, hedder det videre, ligeglad kan ingen være, som kender til ham. Luther var nemlig

En af de Aandsmægtige, hvem Kirkens Herre kaldte saavel til at nedbryde som til at opbygge, han har været som en Kasteskovl i Herrens Haand til at rense Kirkens Lo. Ogsaa vor danske evangelisk-lutherske Folkekirke vil med Ære og Tak fejre Mindet om, hvad denne Stormand i Aandens Rige har været. Med ham blev Guds Ord paa ny vore Fædres og vort eget Arvegods, og hvert Barn i vort Folk, som er oplært i sin Christentro ved Luthers lille Katekismus, skal prise den Mand, der med den enfoldige Barnetro i sit Hjerte frembar Jesu Christi Evangelium i sin rene og sande Skikkelse. Heller ikke maa det glemmes, at han ved at bryde Pavedømmets og Hierarkiets Magt aabnede nye Baner for Folkelivets Udvikling i de kommende Aarhundreder.⁴

En sådan indsamling i kirkerne kunne blive et udtryk for menighedernes tak for de velgerninger, som reformationen havde bragt, skrev Rothe, og han afstod i øvrigt fra en nærmere beskrivelse af den statue, som man havde tænkt sig. Komiteen havde forestillet sig, at Lutherstatuen skulle placeres foran Helligåndskirken i København ved den såkaldte Christian IV's dør.

Som man plejede, bad ministeriet samtlige biskopper - undtagen Sjællands biskop Peder Madsen, som selv var en af forslagsstillerne – om en udtalelse, og der indløb interessante reaktioner fra dem. Biskop H.J. Svane, Viborg, gav uforbeholden tilslutning, idet han havde ”den Ære at udtale min fuldkomne Samstemning saavel med Foretagendet selv som med Andragendet om at foranstalte en Indsamling i Landets Kirker paa Festdagen.” Biskop C.T. Engelstoft, Odense, og biskop B.J. Fog, Aarhus, støttede også

³ Der henvises til min i note 2 nævnte kommende udgivelse.

⁴ Rigsarkivet, København, Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvæsen, 1. Kontor, Journalsager 1883, JJ 1353.

forslaget. Men biskop P.E. Lind, Aalborg, var kritisk. Han mente, at Luther var en af dem, som slet ikke behøvede et mindesmærke, og hvis man opstillede en statue af ham på det nævnte sted, så tog det sig ud, som om han stod lige med nogle udmærkede mænd fra Danmarks historie. Dette ville derfor snarere "tjene til at nedsætte end til at ophøje ham". Trods denne opfattelse, mente biskoppen alligevel, at en indsamling ville være "passende".

Biskop i Ribe C.F. Balslev (1805-1895) – kendt for sin lærebog i Luthers Lille Katekismus (1849), som ustandselig kom i nye oplag, senest i det 345. oplag i 1965 - var derimod afvisende. Direkte erklærede han, at han "ikke sympathiserer med dette Andragende". At der blev holdt en Lutherfest den 11. november var helt i orden, mente han, og var ikke i tvivl om, at de danske menigheder overalt ville deltage i denne fest med glæde og tak til Gud for Luther. Men man kunne ikke forvente, at der i menighederne uden for København ville være interesse for, at der i København skulle opstilles en statue af Luther. Desuden mente han, at forslaget var fremkommet alt for sent. Det burde først have været drøftet i pressen og på anden vis. Alligevel tog Balslev sig i det til sidst: Hvis ministeriet ønskede sagen fremmet, ville han ikke modsætte sig en indsamling i Ribe stift.

Biskop D.G. Monrad (1811-1887), Lolland-Falsters stift, havde, som han plejede i den slags sager, først spurgt stiftets provster. Christopher Tobiesen, Dannemare, og Steffens, Rødby, gik ind for forslaget, men to provster afviste det. Chr. Poulsen, Karleby, mente, at der i disse tider rettedes så mange appeller til menighederne om at yde bidrag til forskellige formål, at han fandt han det "mindre heldigt". Desuden mente han, at forslaget var kommet for sent.

En særlig direkte afvisning mødte forslaget hos den kontroversielle provst i Musse Herreds provsti Hans-Peter Kofoed-Hansen (1813-1893). Han, som var kendt i samtiden for både teologiske, filosofiske og skønlitterære arbejder, havde allerede protesteret, da den ovennævnte kgl. resolution om at fejre Luther ved gudstjenesten den 11. november var blevet udsendt. I et brev til biskop Monrad havde han dengang skrevet, at det kunne være rimeligt nok, at tyskerne ville fejre Luther. For han var en af den nations store mænd, hvis ord og handlinger havde haft vidtrækkende følger, men Kofoed-Hansen mente, at der var mindre grund til at fejre ham i det danske kirkesamfund, og man burde ikke arrangere noget særligt i den nævnte anledning. Kofoed-Hansen ville ganske vist nok fuldt ud anerkende, at det lys, som også i Danmark oprandt med Luther, havde kastet velgørende stråler og havde bragt velgerninger også her, trods de urene kræfter, som skød frem for at hjælpe reformationen til sejr. Men Kofoed-Hansen mente, at når man betragtede samtidens kirkelige tilstand, så måtte han konstatere, at mange fjendtlige kræfter rejste sig imod den kristne kirke og tro. I stedet for at fejre Luther og den adskillelse og splittelse, som den voldte i den

kristne kirke, burde man i stedet gribe enhver lejlighed til at være opmærksom på angrebene på kirken og pege på det, som var fælles for kristne. Kofoed-Hansen tillod sig således at kritisere Luther og den danske folkekirkes planlagte fejring af hans 400 års fødselsdag. Det var helt enestående og dristigt, men ikke uforståeligt, for han havde i forvejen for længst lagt sig ud med både kirkens ledelse og de førende kirkelige retninger. Allerede 30 år tidligere havde han som Søren Kierkegaard-discipel angrebet biskop Martensen, og netop i disse år blev han mere og mere kritisk indstillet over for indholdet af ”den saakaldte Reformation”. I sine kritiske bemærkninger til biskop Monrad gjorde han sig tilmed til talsmand for en tilnærmelse til den katolske kirke. Et par år senere polemiserede han med skriftet ”Ere vi fremdeles Lutheranere? Et kirkeligt Indlæg” (1885) også mod Luther og mente, at lutherdommen skulle slutte sig sammen med katolicismen. Senere tog han selv konsekvensen og konverterede til katolicismen (1894). I sin reaktion på opfordringen om at foranstalte en indsamling til fordel for den planlagte statue af Luther, erklærede han, at hvor dyb hans ærbødighed end var for Luther, og hvor høj hans anerkendelse af ham som en stor mand i åndelig henseende var, så ”finder jeg dog ingen Grund for den danske Menighed til at sætte ham et Monument indenfor sit Omraade”. Kofoed-Hansen begrundede dette ikke nærmere.⁵

Uanset at to af hans fire provster afviste forslaget, gav biskop Monrad sin tilslutning, idet han erklærede, at ”jeg maa tilraade den ønskede Foranstaltning som smuk og hensigtsmæssig.” Til ministeriet vedlagde han sine provsters udtalelser, men kommenterede dem ikke.⁶

Projektet blev taget af bordet igen. Om det skyldtes de kritiske røster blandt et par biskopper og provster eller den korte tidsfrist, kan man ikke afgøre. Rothe og biskop Peder Madsen drøftede nemlig sagen mundtligt, hvor de erkendte, at planen ikke kunne gennemføres. Rothe trak ansøgningen til ministeriet tilbage med meddelelsen om, at den oprettede forening ”har forment at maatte opgive Tanken om at tilveiebringe et saadant Mindesmærke” (30. okt. 1883). Ministeriet udsendte derpå en hasteskrivelse til biskopperne, at initiativtagerne havde opgivet projektet, og at sagen dermed var opgivet (5. november 1883).⁷

Først godt 100 år senere lykkedes det at få opstillet en Lutherstatue foran en kirke (1986), nemlig billedhuggeren Richard Magnussens (1885-1948). Han havde ganske vist færdiggjort figuren i 1912, men først i 1986 var en virkeliggørelse til stede. Statuen blev støbt i bronze, og nu blev den ikke placeret foran Helligåndskirken, som den ovennævnte forening havde

⁵ Mht. Kofoed-Hansens Lutherkritik og konversion henvises til min i note 2 omtalte kommende bog.

⁶ Udtalelserne fra de enkelte provster ligger ved den i note 3 nævnte sag, Rigsarkivet.

⁷ Ibid.

ønsket, men - ganske passende - foran Lutherkirken på Østerbro. Men det er en anden historie.

Salome/Salomé

Richard Strauss beskærer Oscar Wilde

Geert Hallbäck

16. maj 1906 var nerverne på højkant i operaen i Graz. Richard Strauss' opera *Salomé* skulle opføres for første gang i Østrig – ikke i Wien, hvor censuren havde forbudt den, men i provinsbyen Graz. Strauss selv dirigerede, og musikkoryfæer som Puccini, Mahler, Berg og Schönberg var mødt op for at vise sympati for Strauss og foragt for censor. Censor tog fejl, som vi ved; musikkoryfæerne vandt. Strauss opera blev en moderne klassiker. Censor fandt handlingen umoralsk og anstødelig. I en perverteret længsel efter at kysse Johannes Døberens læber forlanger den purunge Salome hans afhuggede hoved serveret på et fad. Den vildfarne erotik, der også omfatter hendes incestuøse dans for stedfaderen, Herodes, udvikler sig dødeligt både for Johannes og for hende selv. Det var for meget for den offentlige moral. Og så i en historie hentet fra Bibelen! Det er ikke sikkert, Strauss var uenig. Måske er det netop det anstødelige, der driver operaen. Excessen ytrer sig musikalsk.

Salome-figuren blev i sidste halvdel af 1800-tallet et yndlingsmotiv for malere og forfattere. Man taler ligefrem om en 'salomani'. Figurens blanding af sex og død talte især til de symbolistiske kunstnere, der var fanget ind af fin-de-siècle-periodens mismod og spleen, og som dyrkede undergang, død og forrådnelse - *dårligdommens blomster* med et udtryk fra Baudelaires berømte præ-symbolistiske digtsamling.¹ Men også en naturalistisk forfatter som Gustave Flaubert skrev en stor novelle om Herodias, Herodes og Salome.² Oscar Wilde skrev et sært, voldsomt og provokerende stykke om Salome i 1891. Selv om han jo var engelsk-sproget, skrev han det på fransk, og på det sprog udkom det i 1893. Året efter udkom det på engelsk, angiveligt oversat af sir Alfred Douglas, der var Wildes ven og homoseksuelle partner. I virkeligheden havde Wilde forkastet sir Alfreds oversættelse og selv oversat sit stykke. Det affødte ondt blod mellem de to mænd, men Wilde tilskrev alligevel sir Alfred æren for oversættelsen imod de faktiske forhold.

Der er mange interessante omstændigheder omkring stykkets opførelses-historie, fordi det på mange planer mødte modstand og forargelse (de bibelske figurer; Salomes erotiske besættelse og død; den mere end antydende homoerotik; stykkets mærkværdige replikbehandling og symbolistiske unaturlighed; det akavede sprog osv.) Men det må blive en anden gang. Her

¹ Charles Beaudelaire (1821-1867), *Les Fleurs du mal*, 1857. Blandt symbolisterne skrev i hvert fald Mallarmé, Huysmans og Maeterlinck digte eller prosa om Salome, ligesom Massenet skrev en opera.

² Gustave Flaubert (1821-1880), "Herodias" i: *Trois Contes*, 1877.

skal vi koncentrere os om forholdet mellem Wildes stykke og Strauss' opera. Strauss så stykket opført på tysk i en oversættelse af Hedwig Lachmann (1901). Han fandt straks emnet egnet for en opera og begyndte at arbejde både på musik og libretto. Han udarbejdede selv librettoen baseret på Lachmanns oversættelse. Han ændrede ikke ordlyden (stort set), men foretog en kraftig beskæring af teksten, således at librettoen udgør ca. halvdelen af Wildes oprindelige tekst. Operaen blev førsteopført i Dresden i 1905 på tysk. Siden blev den oversat til fransk under Strauss' opsyn. Både den tyske og den franske version betragtes som 'officielle' udgaver af librettoen.

I det følgende vil jeg undersøge forholdet mellem Wildes tekst og Strauss' libretto. Især vil jeg se på, hvad det er for tekstdele, Strauss bortskærer fra stykket. Det er klart, at disse udeladelser langt hen ad vejen er begrundet i musikalske hensyn. Strauss komponerer en opera, og teksten må tilpasses operaens behov. Spørgsmålet er dog, om man blot kan tilskrive udeladelserne de musikalske hensyn. Når Strauss faktisk bibeholder stykkets ordlyd, tyder det på, at han også tilpasser musikken til teksten. Og så røber udeladelserne antagelig en bestemt fortolkning og holdning til stykket. Det er det, jeg vil forsøge at undersøge. Min musikalske kundskab – altså mangel på samme! – forhindrer mig i at undersøge forholdet mellem tekst og musik, så jeg vil holde mig til, hvad Strauss valgte af tage med, og hvad han valgte at udelade fra Wildes tekst.³ Inden vi kan gå i gang med sammenligningen mellem teatertekst og libretto, må vi dog se lidt nøjere på Wildes stykke og dets forhold til det bibelske forlæg.

Johannes, Herodes og Herodias – det bibelske forlæg

Det bibelske forlæg finder vi i Mark 6,17-29 og Matt 14,1-12. Der er en del afvigelser de to fortællinger imellem, men vi holder os til udgaven i Mark., som synes at være udgangspunktet for Wilde. I et *flash-back* fortæller Markus, hvordan Herodes har ladet Johannes halshugge. Herodes havde giftet sig med sin bror Filips hustru, Herodias. (Hun var datter af en tredje søn af Herodes den Store. At hendes første mand skulle være Filip, modsiges imidlertid af Josefus;⁴ han fortæller, at hun var gift med en helt fjerde søn af Herodes den Store, en søn, der ikke gjorde politisk karriere, og som derfor kaldes 'Herodes privatmand'. Han lod hun sig skille fra for at gifte sig med Herodes Antipas, 'vores' Herodes, der var *tetrark*⁵ over Galilæa og

³ Jeg benytter en studieudgave af Wildes tekst fra Dover Books (2015), der tillige indeholder Aubrey Beardsleys originale illustrationer. Jeg har ik haft adgang til Strauss' tyske libretto, men en dansk oversættelse, udgivet af Operaens Venner, 1986.

⁴ Se *Antiquitates* 18,5,4.

⁵ Efter Herodes den Stores død delte romerne hans rige mellem tre af hans sønner. Herodes Arkelaos blev *ethnark* (dvs. regent over et folk) i Judæa, men hurtigt afsat.

Peræa. Filip giftede sig til gengæld på et senere tidspunkt med hendes datter, 'vores' Salome. De herodianske ægteskaber blev så sandelig i familien!) Ifølge den jødiske lov var det forbudt at gifte sig med sin brors (tidligere) kone, så Johannes kritiserede Herodes' ægteskab med Herodias. Ægteskabet stred mod Guds lov. Derfor lod Herodes ham fængsle; men han nærede også respekt for ham og ville ikke lade ham henrette, skønt Herodias pressede på for at få ham til at gøre det. Situationen er havnet i et klassisk dødvande: En aktør, der vil noget, men ikke kan; en anden aktør, der kan det, den anden vil, men ikke selv vil det. Det skaber en elementær narrativ spænding: Hvis vilje sætter sig igennem i sidste ende? Her bliver det Herodias'.

Hun udnytter chancen, da Herodes blotter sig. Herodias' datter af første ægteskab danser nemlig for Herodes og hans gæster, da han fejrer sin fødselsdag. I sin begejstring lover Herodes hende op til halvdelen af sit rige i belønning. Vi får ikke at vide, hvem der har taget initiativ til dansen, om det er pigen selv, om det er hendes mor, eller om Herodes har bedt hende danse. Men løftet forpligter Herodes. Pigen spørger sin mor, hvad hun skal bede om, og Herodias slår til: Johannes Døberens hoved. Selv om det ønske skuffer Herodes og gør ham ked af det, bøjer han sig uden protest; han er bundet af sit ubetænksomme løfte. I den historie er Herodias den sejrende; hun sætter *sin* vilje igennem imod Herodes'. Datteren er blot et instrument, der forpligter Herodes på et løfte, han ikke kan overskue. Pigen er dog ikke helt uskyldig. Hun løber *hurtigt* ind til Herodes og beder *straks* om Johannes' hoved – *på et fad*. Detaljen med fadet er pigens tilføjelse, ligesom hendes iver for at få udleveret hovedet er hendes egen.

Pigen har ikke noget navn her i Det Nye Testamente. At hun hed Salome, ved vi fra Josefus, der dog ikke lader hende være indblandet i Johannes' død, som også Josefus fortæller om.⁶ Det manglende navn skyldes ikke nødvendigvis uvidenhed fra evangelistens side, men måske snarere, at hun ikke er betydningsfuld som selvstændig person. Noget andet er det usandsynlige i hele sceneriet. At en datter af Herodias skulle optræde ved et selskab af mænd, virker temmelig chokerende. Og at selskabet alene består af mænd, fremgår af, at pigen må løbe ud af salen for at rådspørge sin mor; i øvrigt tilsiger vores tidshistoriske viden, at den slags banketter udelukkende var for mænd - og evt. 'professionelle kvinder'. Danserinder havde ry for at tjene lidt ekstra som prostituerede, så skamløsheden i pigens optræden er virkelig chokerende, hvis det faktisk er foregået sådan. Derfor er sandsynligheden, at Markusevangelisten gengiver en folkelig legende om Johannes' død, der tillægger livet ved Herodes' hof en aldeles depraveret

Herodes Antipas blev *tetrark* (regent over en fjerdedel; en lavere rang end *ethnark*) over Galilæa og Peræa; Filip blev ligeledes *tetrark*, over Trakonitis.

⁶ Se *Antiquitates* 18,5,2. Ifølge Josefus blev Døberen henrettet, fordi Herodes frygtede, at hans tilhængere ville vokse til en politisk bevægelse.

moral. Josefus' gengivelse af samme sag ligger nok den faktiske virkelighed nærmere.

Johannes, Salome og Herodes – Wildes symbolistiske gendigtning

I Wildes stykke kaldes Johannes *Iokanaan* i et forsøg på at gengive navnet på hebraisk. Det afspejler et ønske fra Wildes side om at få de tidshistoriske forhold med i stykket. Et tilsvarende ønske ser vi i Flauberts novelle, der næsten bliver et kompendium over samtidens tidshistoriske viden. Vi skal tænke på, at værkerne er skrevet i Renans⁷ tid, hvor tidshistorie og geografi for alvor gjorde deres indflydelse gældende i bibelvidenskaben. Hos Wilde ytrer det sig fx ved, at Herodes konsekvent kaldes *tetrarken*, hans romersk instituerede titel. Desuden optræder både jøder og (meget tidlige, må de være!) kristne ved Herodes banket og parodieres i al deres religiøse pindehuggeri.

Den afgørende forskel mellem stykket og det bibelske forlæg er imidlertid Salomes' rolle. Hele stykket udspiller sig på en terrasse uden for det palads, hvor Herodes fejrer sin fødselsdag. Fra denne terrasse er der adgang til cisternen, hvor Iokanaan holdes fangen. Ved stykkets begyndelse er der kun soldater til stede på terrassen. De taler om hovedpersonerne, der er inde i paladset. På den måde præsenteres vi for Salome, Herodes og Herodias, før vi ser dem. Den første, der træder ud på balkonen, er Salome. Hun har forladt selskabet; hun foragter gæsterne og føler det ubehageligt, at hendes stedfar, Herodes, hele tiden stirrer på hende. Hun ser månen som kysk og jomfruelig, og vi forstår, at det afspejler hendes selvforståelse. Fra cisternen lyder Iokanaans røst – uforståeligt for de tilstedeværende, men genkendeligt for os tilskuere, der kender profetierne fra evangeliet. Salome forlanger at få ham at se. Trods Herodes' udtrykkelige forbud åbner kommandanten, der er forelsket i Salome, cisternen og lader Iokanaan komme op.

Salome er klar over, at Iokanaan siger frygtelige ting om hendes mor, og at hendes stedfar er bange for ham. Alligevel bliver hun lidenskabeligt tiltrukket af den mærkelige mand. Hendes kyskhed bliver forvandlet til et voldsomt erotisk begær. Hun erklærer sin betagelse af hans hvide krop, sorte hår og røde mund. Trods Iokanaans brutale afvisning af hendes tilnærmelser, insisterer hun på, at hun vil kysse hans mund. Profeten tager tilflugten ned i sin cisterne, og i stedet dukker Herodes og hele hans selskab op på terrassen. Nu er det Herodes, der har svært ved at skjule sin erotiske besættelse af steddatteren – til Herodias' udtalte ubehag. Salome er afvisende, indtil Herodes beder hende danse og lover hende op til halvdelen af sit rige

⁷ Ernest Renan (1823-1892). Efter en rejse til Syrien og Palæstina gjorde han gældende, at Bibelen skulle forstås i nær sammenhæng med geografi og landskab. Han skrev en 'historisk Jesus'-bog, *Vie de Jesus* (1863), der fik stor udbredelse ikke blot blandt bibelforskere, men i den brede offentlighed. Bogen er skæmmet af et meget negativt syn på jøder og jødedom, som måske går igen hos både Flaubert og Wilde.

som belønning. Herodias forstår ikke, hvilken mulighed der ligger i situationen, og fraråder hende at danse. Salome beder derimod Herodes om at sværge på sit løfte, hvilket han gør.

Dansen er Salomes væsentligste indsats i stykket, et højdepunkt i enhver opsætning. Men i Wildes tekst optræder den kun som en helt lakonisk regibemærkning: ”Hun danser de syv slørs dans”. Hvad ’de syv slørs dans’ er, henstår i det uvisse. Udtrykket er ikke kendt før Wildes stykke, og han forklarer ikke yderligere betydningen. Ofte er det forstået som en slags *strip-tease*, hvor hun fjernes slør efter slør; andre er gået et skridt videre og påstår, at det er en eufemisme for samleje, sådan at Salome direkte har sex med Herodes. Hvorom alting er, bliver Herodes begejstret og spørger om, hvilken belønning hun ønsker. Og hun beder om Iokanaans hoved. Ikke for at tilfredsstille sin mor, insisterer hun, men for sin egen skyld.

Herodes forfærdes og prøver af al magt at tale hende fra det. Han tilbyder hende den ene fyrstelige gave efter den anden, den ene mere overdådig end den anden. Salome er dog stålfast. Hun vil have Iokanaans hoved; ”du har svoret en ed”, påpeger hun gang på gang. Til sidst må Herodes give sig. Iokanaan bliver halshugget, og bødlen præsenterer Salome for hans hoved på et fad. Salome bebrejder den døde Iokanaan, at han ikke ville se på hende og dermed elske hende. Og hun havde jo sagt, at hun ville kysse hans mund. Det har hun magt til nu. Herodes væmmes og beordrer alle fakler slukket. Samtidig skygger skyerne for månen, der i mellemtiden er blevet rød (som blod). Scenen er sort, men i en enkelt månestråle ser vi Salome kysse det afhuggede hoveds mund. Død og sex blandes på den mest liden-skabelige måde. I stykkets korte slutreplik giver Herodes soldaterne ordre til at slå Salome ihjel. Det sker! De knuser hende med deres skjolde.

For den, der kun kender historien fra det bibelske forlæg, kommer denne slutning som en stor overraskelse. Den bibelske historie handler om Johannes’ død, ikke om Salomes. Hun har stadig et helt liv foran sig. I stykket derimod har hun forbrudt sig mod grænsen mellem liv og død, og Herodes’ reaktion er en retfærdig straf. Men måske ligger der mere i det. Et vildt begær som Salomes, der trodser al anstændighed og fornuft, kan ikke overleve samfundets fordømmelse; det bliver knust. Hvis man tillader sig en biografisk forståelse, er det antagelig et billede på Wildes egen afvigende seksualitet og hans erfaring af samfundets fordømmelse. Salome er Wilde selv, har mange fortolkere hævdet.

En anden afgørende forskel mellem det bibelske forlæg og Wildes stykke er forholdet mellem mor og datter, Herodias og Salome. I evangeliet er Herodias den aktive, og datteren er hendes instrument. Her i stykket bliver Herodias kørt ud på et sidespor, mens det er Salome, der overtager den aktive rolle. Herodias spiller så at sige ingen betydning for handlingen. Hendes rolle er, at påpege Herodes’ utilbørlige optagethed af Salome; i den forbindelse får vi også et indblik i det generelt dårlige forhold mellem

ægtefællerne. Hun er også stærkt utilfreds med Herodes' 'milde' behandling af Iokanaan. Men hun forstår slet ikke, at datterens dans og Herodes' ed spiller hende en trumf i hænde. Iokanaans død er ene og alene Salomes værk. Moderen fraråder hende konsekvent at danse, og Salome understreger over for Herodes, at ønsket om Iokanaans død ikke har noget med moderen at gøre. På den måde bliver Salome gjort til handlingens hovedperson (ved siden af Herodes), mens Herodias bliver et stykke 'staffage'. Hvorfor? Mon ikke, fordi Wilde dermed kan forbinde død og sex? Salome forbinder de to grundlæggende drifter, som Freud nogle år senere benævnte *eros* og *thanatos*.⁸ Symbolisterne var klar over den perverterede sammenhæng lidt før psykologerne.

For symbolistisk det er stykket. Jeg har kun antydnet månens rolle i stykket (Wilde påstod selv ved en lejlighed, at månen spillede hovedrollen!); dens udseende kommenteres af en række af stykkets personer, der hver gang ser et billede af deres egen personlighed og sindstilstand afspejlet i månen. Der er en række andre symboler i stykket; snart føler Herodes vinden kold, snart varm; han hører vingeslag som af en kæmpefugl, men fra Iokanaans profeti ved vi, at det er dødsenglen, der svæver over paladset; farver spiller en rolle stykket igennem; soldaterne siger, tetrarken ser dystert ud, selv siger han, at han er glad; flere bemærker, at Salome er usædvanlig bleg osv. Men det symbolistiske viser sig ikke kun i brugen af symboler, det viser sig også i skrivemåden, der er konsekvent antinaturalistisk. Fra de mange komedier, Wilde skrev efter denne ene tragedie, ved vi, at han er brilliant til at skabe en samtale ved hjælp af replikker; men her i *Salome* foregår de fleste samtaler ved at personerne taler fordi hinanden. De er hver optaget af deres egen sag og lytter tilsyneladende ikke til hinanden. Det skaber en effekt af mistro til det dagligdags sprog, som vi skal frem til absurditeterne for at finde lignende eksempler på.

En anden påfaldende effekt er de stadige gentagelser. I begyndelsen af stykket får vi hele tiden at vide, at Salome er bleg; kommandanten advares vedvarende mod at stirre på Salome; siden gentager Salome nærmest som et omkvæd: "Du har svoret en ed", ligesom hun over for Iokanaan gentager, at hun vil kysse hans mund. Gentagelserne understreger naturligvis, at her har vi noget vigtigt; men gentagelsen understreger også, at replikken ikke har nogen virkning; der sker sjældent det, personerne siger. Endelig giver den replikskifterne en unaturlig, ja nærmest rituel karakter, der over for publikum skal understrege stykkets karakter af 'mental scene'. Det er ikke ment som en realistisk handling, der foregår i en naturalistisk genkendelig verden; det er snarere en afspejling af mentale kræfter, der støder sammen og forenes på måder, der provokerer den almindelige opfattelse i

⁸ Sigmund Freud (1856-1939). I 1920 introducerede Freud idéen om en dødsdrift, der supplerede seksualdriften, i *Jenseits des Lustprinzips*. De to grundlæggende drifter blev græciseret som *eros* og *thanatos*.

samfundet. Et slags 'freudiansk teater' før Freud. Wilde blev heftigt kritiseret for disse træk ved stykket; de blev set som udslag af hans manglende evner som teaterforfatter - og også som udtryk for, at han ikke kunne udtrykke sig naturligt på fransk. Men jeg er ikke i tvivl om, at disse træk er helt bevidste fra Wildes side; han vil netop ikke skrive naturalistisk, men symbolistisk. Han havde opholdt sig flere måneder i Frankrig og frekventeret de kendte symbolister, før han skrev stykket. Han skrev det ind i en helt anden sammenhæng end den, som den engelske kritik var forberedt på.

Strauss skærer ud

Som nævnt baserede Richard Strauss sin libretto til operaen *Salomé* på Wildes tekst, dog med væsentlige beskæringer, således at librettoen kun udgør ca. halvdelen af stykkets tekst. Vi skal i det følgende se på, hvad det er, Strauss fjerner, og om der er en systematik i det, der skæres væk. Wilde markerer ikke nogen form for inddeling af tragedien i sit manuskript. Det er en "tragedie i én akt", og handlingen skal således forstås som ét, sammenhængende forløb. Strauss fastholder også, at operaen er "i én akt", men deler dog forløbet op i fire scener. Jeg vil behandle hver scene for sig og undersøge, hvilke typer af udeladelser, der optræder i de fire scener.

Første scene foregår på terrassen, inden Salome viser sig. Her optræder to typer af udeladelser. 1) En del af replikkerne forkortes ved, at detaljer skæres ud af dem. 2) Større replikskifter fjernes, således at balancen i forløbet forskubbes. Allerede i de første replikker, der udveksles mellem kommandanten for Herodes' garde og Herodias' page, ser vi et eksempel på det første. I Wildes tekst lyder pagens første replik: "Se månen! Hvor mærkelig den ser ud. Den ligner en kvinde, der stiger op fra en grav. Den ligner en død kvinde. Man kan forestille sig, at den er på udkig efter døde ting." Det bliver hos Strauss til: "Se fuldmånen: Hvor den stiger sælsomt. Som steg en kvinde op af sin grav." Resten stryges. Det er selvfølgelig kun en detalje, men et eksempel på to gennemgående træk i Strauss' beskæringer. Alle de stærkt symbolistiske hentydninger til månen, og hvad den ligner, og hvad den betyder, reduceres i Strauss' tekst. De forsvinder ikke, men de får ikke samme vægt som i teaterstykket. Strauss nedtoner månens rolle; den er i hvert fald ikke en 'hovedperson' i hans opera. Det andet træk, som vi allerede møder her i stykkets anden replik, er mere 'teknisk'. Når Strauss skal forkorte, sker det ofte - meget naturligt - ved at gentagelser, der kan virke overflødige, skæres fra. Vi *har* forstået, at pagen forbinder månen med døden, og når kommandanten i den næste replik ser den som en prinsesse, har vi også forstået, at Salome og døden forbindes allerede her i stykkets indledende replikker.

Der er naturligvis mange eksempler teksten igennem på, at gentagelser diskret fjernes. Måske spillede de en vigtig rolle i Wildes symbolistiske stil, men for afviklingen af stykkets handling og forståelsen af pointerne, kan de

uden videre undværes, så dér skærer Strauss uden at gribe alt for stærkt ind i forlægget. Det samme kan ikke siges om de større replikskifter, der fjernes, og som kan strække sig over flere sider. Herved fjernes mere væsentligt indhold, samtidig med at handlingsgangen får en anden balance. Der er to eksempler på større udeladelser i første scene.

Den første større udeladelse sætter ind, første gang Herodias nævnes. Soldaterne diskuterer derefter tre slags vin, som Herodes har til rådighed, og sammenligner med Cæsars vinkælder. Derefter glider samtalen over til de forskellige folkeslags religion, herunder selvfølgelig også jødernes. Soldaterne er ikke-jødiske lejesoldater, og de undrer sig over, at man ikke kan se den jødiske gud, ja, at jøderne i det hele taget kun tror på noget, man ikke kan se! To ting synes at være på spil her. Herodias, der allerede af Wilde selv er kørt ud på et sidespor, som vi så ovenfor, bliver yderligere beskåret af Strauss. Hun skal ikke tiltrække sig tilskuernes opmærksomhed; derfor skal soldaterne heller ikke henlede opmærksomheden på hende. Den anden ting er alle de tidshistoriske henvisninger og oplysninger. De er en del af stykkets miljø-skildring - og desuden 'på mode' i samtiden, hvor tidshistorien for alvor begyndte at gøre sig gældende i bibelfortolkningen. Men for afviklingen af stykkets handling udgør de snarere et forsinkende element, så Strauss dømmer dem ude. De behøves ikke, og han skærer dem ret konsekvent ud af stykket. Det bekræftes af, at allerede tidligere er et mindre replikskifte om, at jøderne altid diskuterer deres religion, blevet fjernet.

Den anden større udeladelse i første scene ligger henimod slutningen. Iokanaan har ladet sin røst høre nede fra cisternen for første gang, og de tilstedeværende diskuterer, hvem han er. Derpå går de over til at drøfte opholdsstedet. Her fortælles en mærkelig historie. Herodias første ægtemand, Herodes' bror, har også været fængslet i cisternen, hele tolv år. Derpå lod tetrarken ham kvæle. Det forfærder meget naturligt nogle af de tilstedeværende. Hele denne historie udelader Strauss. Måske fordi den synes at være Wildes egen opfindelse. Den kendes ikke, hverken fra de bibelske eller andre antikke kilder eller fra anden Salome-litteratur i samtiden. Men måske har den en pointe. Den tidligere fængslede var altså Salomes far. Nu stiger Iokanaan op fra selv samme cisterne – som en slags genganger af faderen. Hvis Salome har en incestuøs tilbøjelighed – hvilket hendes betændte forhold til stedfaderen kunne antyde – forklarer det måske hendes pludselige, vilde betagelse af Iokanaan, den døde fars erstatning. Enten har Strauss ikke forstået dette; eller også har han netop forstået det og fundet det for meget. I hvert fald bliver hele denne historie strøget. Det har imidlertid også en anden effekt, nemlig at Iokanaans første manifestation – vi møder ham i første omgang kun som en stemme – og Salomes entré på scenen rykkes betydeligt tættere på hinanden end tilfældet er i Wildes tekst. Måske er det Strauss' allervigtigste motiv for at stryge den mærkelige historie om Salomes far.

Anden scene begynder med Salomes entré på scenen. Hvad Strauss' redaktion angår, føjes der ikke meget til det, vi allerede har set. Der tyndes lidt ud i de forskellige replikker, men der udelades ikke længere replikskifter i denne scene. Vi kan igen bemærke en nedtoning af månens betydning. Iokanaan har en række enetaler, som forkortes. Det, der udelades, er dels hentydninger til ting, vi som tilskuere allerede kender fra Bibelen, dels nogen af de mere surrealistiske og uforståelige dele af profetierne. Det eneste lidt længere replikskifte, der stryges (men det drejer sig kun om fire replikker), diskuterer, om Iokanaan er den genkomne Elias. Det bekræfter, hvad vi tidligere har set: Det tidshistoriske – og måske i særlig grad de jødisk-religiøse uenigheder – har Strauss ikke plads til i sin opera.

Tredje scene indledes med, at Iokanaan stiger op fra cisternen, og afsluttes med, at han stiger ned igen. Her har vi mødet mellem Salome og Iokanaan, der må siges at være et af stykkets helt centrale scener. Det udløser nogle lange replikker, ja nærmest enetaler fra dem begge. Her kunne man godt have forventet en udtynding, for replikkerne indeholder en del gentagelser. Det er heller ikke sådan, at der slet ikke skæres i replikkerne, men det er påfaldende lidt i forhold til det, vi tidligere har set. Det må netop være udtryk for, at mødet mellem Iokanaan og Salome skal fremstå som et højdepunkt i operaen, et møde, hvor deres to personligheder får lov at træde frem i al deres markante forskel. Ser vi på, hvad der så trods alt udelades, finder vi nogle velkendte gengangere. To gange omtaler Iokanaan dødsenglen, der ruger over paladset. De bliver begge strøget i Strauss' tekst. Tilsvarende stryges en sammenligning mellem Iokanaans og månens kyskhed. Her er der dog tale om en gentagelse, en overflødighed, og man ville næppe bemærke det, hvis vi ikke tidligere havde konstateret en tendens til at nedtone månens betydning. Nu bekræfter udeladelsen denne tendens.

Der er dog ét markant emne, som Strauss fuldstændig fjerner alle kommentarer til, således at librettoen indeholder to store lakuner i denne scene i forhold til Wildes tekst. Selve sagen er dog medtaget, således at det bliver så meget mere besynderligt, at den ikke får et eneste ord med på vejen. Det er nemlig en særdeles drastisk og overraskende hændelse. Kommandanten, der, som vi tidligere har set, er forelsket i Salome, begår lige pludselig selvmord, da hen oplever Salomes betagelse af Iokanaan. Hans ven, Herodias' page, har flere gange advaret ham mod at stirre på prinsessen. Det ender galt, forudser han. Og det må siges at gå i opfyldelse, men på en måde, der kommer bag på tilskuerne, fordi selvmordet i den grad forekommer at være en overreaktion og finder sted helt uforberedt. Det er et voldsomt indgreb i handlingen. Så meget des mærkeligere er det, at Strauss fjerner alle kommentarer til det. I Wildes tekst får det to længere kommentarer med på vejen fra Herodias' page, ligesom soldaterne taler om at få liget fjernet, inden Herodes opdager det. Måske er det netop pagens kommentarer, der har

foranlediget Strauss til at skære disse afsnit væk. Men skal nemlig ikke lytte ret meget efter, før man hører en klar homoerotisk tale i pagens replikker. Pagen var tydeligvis forelsket i kommandanten. Men disse homoseksuelle hentydninger i Wildes stykke, interesserer ikke Strauss. For ham er det den 'normale' seksualitet mellem mand og kvinde, Iokanaan og Salome, der skal have opmærksomhed. I det perspektiv virker de homoerotiske passager i Wildes tekst som et forstyrrende element.

Udeladelserne har imidlertid også en dramaturgisk effekt, ligesom vi så det ved overgangen fra første til anden scene. I Wildes stykke diskuterer soldaterne, om de kan nå at fjerne liget, inden Herodes opdager det, fordi han vil blive vred både over at have mistet sin kommandant og over det dødsvarsel, der ligger i at støde på et lig. Det er så et af stykkets ironiske vendinger, at Herodes i samme øjeblik træder ud på terrassen og kort efter glider i blodet med stor utilfredshed og frygt til følge. Den overgang ofrer Strauss for at få en anden effekt i stedet. Ved at stryge soldaternes diskussion opnår han nemlig en direkte overgang fra Iokanaans exit og Herodes' entré på scenen. Strauss kan åbenbart godt lide den dramatiske effekt, der opstår ved, at én person forlader scenen, samtidig med at en ny person dukker op.

Fjerde scene indledes netop med, at Herodes træder ind på scenen fulgt af hele sit selvskab. Han har forgæves forsøgt at få Salome til at vende tilbage til festen, men da hun afviser det, må festen komme ud til hende på terrassen. Scenen varer derefter stykket ud. Den er således uforholdsmæssigt lang i forhold til de andre scener, og rummer desuden nogle af de fyldigste udeladelser fra Strauss' hånd.

Den første større udeladelse følger op på udeladelsen i tredje scene. Herodes glider i blodet fra kommandanten og spørger, hvorfor han er død. Han mindes ikke at have beordret ham slået ihjel! Da han får at vide, at han har begået selvmord, indleder han en længere diskussion om romernes tilbøjelighed for selvmord, men retledes af en af de tilstedeværende romere: Det er kun de stoiske filosoffer, der plejer at begå selvmord. Her har vi den klassiske filolog Oscar Wilde i fuld ironisk vigør. Men Strauss stryger hele diskussionen. Hvad vi måske fik en antydning af i første scene, hvor henvisningerne til Cæsar i diskussionen om Herodes' vinlager stryges, bliver her bekræftet. Alle henvisninger til Rom, kejseren og besættelsen af Judæa udelades. Hele denne politiske side af Herodes' og jødernes situation falder uden for Strauss' interesse. Det distraherer fra det egentlige drama.

Nu tilbyder Herodes Salome et glas vin, derpå et granatæble og til sidst Herodias' trone, men Salome afviser alle tilbud. Her stryges kun ganske få detaljer. Tilsvarende i en længere samtale mellem Herodes og Herodias om behandlingen af Iokanaan. Påfaldende nok får det mest af en diskussion blandt jøderne om, hvorvidt Elias har set Gud eller ej, lov at blive stående. Men derefter kommer en længere udeladelse, der igen angår Cæsar.

Iokanaan har profeteret, at ”Verdens Frelser” er på vej, og Herodes tror, at det må være kejseren. Men han kan ikke forestille sig, at kejseren er på vej til Judæa. Hans misforståelse har igen et vist komisk præg i Wildes tekst, men det hele skæres væk af Strauss’ ragekniv.

I Herodes’ selskab finder vi også nogle Nazaræere, altså kristne. Det er selvfølgelig lige lovlig tidligt, at medtage officielle repræsentanter for troen på Kristus, og så oven i købet som gæster ved tetrarkens fest. Men det giver dem lejlighed til at belære Herodes og resten af selskabet om Kristus. Den Frelser, som Iokanaan taler om, er ikke Cæsar, men Jesus Kristus. Han er Messias; han går rundt og udfører mirakler, ja han har endog opvakt Jäirus’ datter fra de døde. Her protesterer Herodes. Det er udmærket, at han helbreder blinde og spedalske, men han må ikke opvække døde! Grænsen mellem liv og død skal respekteres. De skal finde vedkommende og fortælle ham, at tetrarken forbyder at opvække døde. Det har selvfølgelig igen et komisk skær fra Wildes hånd, men her får det meste af diskussionen lov at blive stående, dog således at gentagelserne skæres bort. Ligeledes skæres de fleste af Herodias’ replikker bort, hvor hun stiller sin skepsis til skue og benægter forekomsten af mirakler. Endelig er et par jøder ved at geråde i en diskussion om troen på engle (som er et velkendt tidshistorisk kendetegn for opgøret mellem saddukæere og farisæere). Her griber Strauss ind. Men alt i alt får meget af det tidshistoriske i disse replikker lov til at slippe med i librettoen.

To længere samtaler mellem Herodes og Herodias, som dels angår deres divergerende syn på Iokanaan og hans profetier (Herodias hører dem som rettet mod hende, men Herodes påpeger: ’Han har jo ikke nævnt dit navn.’ Her må vi vist som tilskuere give Herodias ret!), dels deres indbyrdes forhold i ægteskabet - ikke mindst den pinlighed, at Herodias er barnløs i ægteskabet med Herodes - disse to samtaler fjernes stort set rub og stub. Derved trækkes Herodes’ bøn til Salome om at danse for ham frem i forløbet, og Herodias, der allerede havde mistet terræn i Wildes stykke, bliver yderligere reduceret. Her i fjerde scene mister hun rigtig mange replikker i Strauss’ redaktion. Det gør sig ligeledes gældende i den følgende diskussion om, hvorvidt Salome skal danse eller ej. I stykket gentager hun gang på gang, at hun ikke må danse. Disse protester reduceres i Strauss’ libretto til et minimum.

Efter at Salome har lovet at danse, stryges igen et længere replikskifte mellem Herodes og Herodias. Herved knyttes løftet om at danse og selve dansen meget tæt til hinanden. Disse tætte sammenknytninger ved afgørende vendepunkter i handlingen har vi tidligere set. Strauss bruger dem til at forstærke den dramatiske effekt og fremme dynamikken i handlingen. Dansens forløb beskrives nøjere i librettoen end i Wildes tekst, der som tidligere nævnt blot meddeler, at ”hun danser de syv slørs dans”. Hos Strauss beskrives både, hvordan hun i dansen nærmer sig cisternen, hvor Iokanaan

er, og hvordan hun afslutter dansen ved at kaste sig ned foran Herodes. I de følgende replikker får alt lov at blive stående - blot fjernes én af de replikker, hvor Herodias samtykker i Salomes valg af belønning.

Efter at Salome har forlangt Døberens hoved på et fad, indleder Herodes et langt forsøg på at få Salome på andre tanker. Forsøget falder i fire omfattende replikker, der nærmest får karakter af enetaler. Først forsøger han at friste hende med en smaragd, der åbenbart fungerer som en slags kikkert. Selv Cæsar har ikke en magen til. Derefter tilbyder han hende tolv hvide påfugle så smukke og særlige, at de overgår Cæsars påfugle. For det tredje appellerer han til hendes medfølelse. Der er så mange onde varsler, kommandantens blod og den mystiske lyd af vinger i luften. Han er bange for, at Iokanaans død vil ramme ham selv. Og det er hun vel ikke interesseret i? Endelig kaster han sig ud i en endeløs beskrivelse af alle de helt ekstraordinære ædelstene, han ejer, og som alle sammen kan blive hendes. Strauss griber ret voldsomt ind i alle fire enetakler. Især fjernes alle sammenligningerne med Cæsar, sådan som vi tidligere har set, at han undgår henvisninger til Cæsar. Og i den sidste replik om ædelstenene forkorter han listen betragteligt. I stykket virker de lange replikker naturligvis forsinkende. Den uundgåelige henrettelse af Døberen bliver udskudt, så den kommer til at virke endnu stærkere og endnu mere gruopvækkende, da den endelig indtræffer. Strauss' kraftige reduktion i replikkerne fører os lige omvendt hurtigere frem til det uundgåelige, Døberens død.

Da Salome har fået udleveret hovedet af Iokanaan, holder hun en lang enetale til hans hoved som stort set får lov at stå ubeskåret af Strauss. Hun bebrejder ham, at han ikke gengældte hendes kærlighed, at han ikke ville se på hende, for så havde han elsket hende. Nu er det hende, der har overtaget, sådan at hun kan stille sin umættelige længsel efter at kysse hans læber. Det grufulde sker; hun kysser det afhuggede hoveds læber. I Wildes stykke kommenterer hun den bitre smag: Er det smagen af blod? Eller er det snarere smagen af kærlighed. Optakten i denne hendes sidste replik fjernes af Strauss, der går lige til hendes konstatering af, at kærligheden har en bitter smag. Men hvad gør det? ”Jeg har kysset dine læber, Iokanaan, jeg har kysset dine læber”. Hun fik sin vilje!

Tilbage er blot stykkets sidste og mest chokerende replik. Den er helt lakonisk: ”Slå hende ihjel”. Den får lov at blive stående. Og dog. Her strammer Strauss skruen: ”Så dræb dog dette dyr”.

Exit

Sammenligningen mellem Wildes tekst og Strauss' libretto viser, at udeladelserne ikke er tilfældige. At de overhovedet er nødvendige ligger i selv omsætningen fra teaterstykke til opera. Strauss skal have plads til sin musik, altså skal teksten fylde mindre. Det gøres på to måder. Dels tyndes

der ud i de enkelte replikker, dels fjernes længere replikskifter, således at der opstår større lakuner i librettoen i forhold til Wildes tekst.

Udeladelserne i de enkelte replikker lægger man ofte ikke mærke til, da det, der fjernes, er gentagelser. Disse gentagelser har en næste 'musikalsk' virkning i Wildes tekst, men her har operaen naturligvis mere direkte midler til rådighed. Der er dog også en tendens til at stryge bestemte emner og motiver. Det kommer til udtryk både i udeladelserne i de enkelte replikker og i de mere omfattende udeladelser. Mest påfaldende er Strauss' tilbøjelighed til at udelade repræsentationerne af tidshistoriske forhold. Det gælder alment, men også mere specifikt: De satiriske indslag med jødernes diskussioner om futile religiøse stridsspørgsmål udelades. Ligeledes fjernes alle hentydninger til Cæsar og den romerske besættelse. Jeg opfatter disse udeladelser som udtryk for, at den slags 'staffage', som i stykket er med til at give handlingen fylde, af Strauss ses som noget mindre vigtigt, der afleder opmærksomheden fra det egentlige, som er det psykologiske spil mellem personerne.

Et andet gennemgående træk er nedtoningen af de mere åbenlyse symbolistiske indslag i Wildes stykke. Især har vi set, at omtalen af månen og af dødsenglen nedtones. De fjernes ikke, men de begrænses ret betragteligt. Det kan undre, da der i øvrigt ikke er noget, der tyder på, at Strauss tager afstand fra stykkets symbolistiske karakter. Måske skal det tilskrives Strauss' ønske om at overføre symbolismen fra teksten til musikken. Et tredje gennemgående træk, vi har iagttaget, er Herodias' reducerede rolle. Hun er allerede skubbet til side som en af handlingens drivende figurer i Wildes stykke, hvor Salome har overtaget hendes rolle som initiativtager til Iokanaans død. Det er jo helt centralt for stykkets tema. Men Strauss skubber hende yderligere til side; hun mister de fleste af sine replikker og er kun med, fordi striden mellem hende og Iokanaan er det, der overhovedet forklarer, at Herodes har sat Iokanaan i fængsel.

Ud over, at udeladelserne skal skaffe plads til musikken, får de også en mere direkte dramaturgisk effekt i Strauss' redaktion af stykket. Meget ofte fjernes de replikskifter i Wildes tekst, der har en forsinkende effekt. Wilde bruger dem til at lægge op til de afgørende vendinger i handlingen. Strauss derimod fjerner dem for at rykke vigtige vendepunkter i handlingen tættere på hinanden. Begge dele kan have en dramatisk effekt, men Strauss' udeladelser fremmer dynamikken i handlingen.

Måske skinner det igennem, at jeg ofte synes, at Strauss' beskæringer er hårdhændede og går ud over træk i Wildes tekst, som jeg sætter pris på. Det skal ikke være nogen hemmelighed, at jeg føler mig mere hjemme på teateret end i operaen. Jeg vil dog godt understrege, at jeg har været fascineret af Strauss' evne til at fjerne, hvad han finder overflødigt, uden at det går ud over stykkets sammenhæng, ja at han faktisk formår at styrke oplevelsen af

enhed i handlingen: "Én akt" - understreger både Wilde og Strauss i titlen, men det bliver måske endnu tydeligere i operaen.

Opfer og Einverstndnis
Religiøse perspektiver på Brecht og Weills skoleopera *Der Jasager*.¹

Magnar Breivik

Samarbeidet mellom Bertolt Brecht og Kurt Weill hører med blant de mest fruktbare i det 20. rhundres musikk- og teaterhistorie. *Die Dreigroschenoper* (1928), ofte benevnt som prototypen for det episke teater, ble en formidabel suksess allerede fra første stund. Samarbeidet la ellers grunn for en rekke andre verker som kom til  åpne veier for både teatrets utvikling i sin alminnelighet og musikkdramatikken i særdeleshet. Selv om de to rettet seg inn mot et felles resultat, betyr ikke dette at deres kunstneriske utgangspunkt var identisk. I løpet av den tid de samarbeidet gikk Brecht stadig klarere i kommunistisk og marxistisk retning, mens Weill forble den stillferdige sosialdemokrat livet ut. Det er også temmelig klart at mens Brecht var fokusert på de ideologiske intensjoner med sine stykker, var Weill heller opptatt av musikkens rolle i en mer overordnet, musikkdramatisk forstand. Noe av suksessen kan faktisk også ligge i deres forskjellighet: Brecht hadde sine litterære ideer, mens Weill hadde en sjelden evne  gripe det han oppfattet som en god tekst og så løfte den musikalsk. På denne måten ble både tekstenes egenart og de formidlingsmessige kvaliteter forsterket. Uansett, gjennom det hele framsto de begge som personligheter med høy grad av kunstnerisk integritet og selvbevissthet.

Weill var jøde, snn av kantor Albert Weill i Dessau. Brecht kom fra et utpreget tysk, protestantisk hjem i Augsburg. Om man skal lete etter spor av Weills jødiske bakgrunn i hans verker, er det særlig to som peker seg ut: For det første det bibelske dramaet *Der Weg der Verheissung* (*The Eternal Road*), som han skrev sammen med forfatteren Franz Werfel og teaterinstruktren Max Reinhardt (1935). For det andre er det hans *Kiddush* for tenor, kor og orgel (1946). For Weill var begge disse verkene utvilsomt mer jødisk-kulturelt betinget enn religiøst. De ble til i en tid da han, som så mange jødiske kunstnere i amerikansk eksil, gikk inn i prosjekter som løftet deres kulturelle bakgrunn fram

¹ Som musikkviter har jeg hatt det store privilegium  få vre med i flere av Nils Holger Petersens interdisiplinære prosjekter. Ett av disse har vært det forskningsrdsfinansierte *Centre for the Study of the Cultural Heritage of Medieval Rituals* ved Det teologiske fakultet, Københavns Universitet. For mitt vedkommende har denne deltakelsen vært uhyre givende og stimulerende. I to av de publikasjonene som ble resultat av senterets arbeid, hadde jeg gleden av  bidra med artikler om samarbeidet mellom Weill og Brecht. Den første var "Weill and Brecht's *Das Berliner Requiem*: A Secular work in a Sacred Tradition.", *Genre and Ritual: The Cultural Heritage of Medieval Rituals* (København: Museum Tusculanum Press 2005). Den andre hadde tittelen "'The Lord enlighten our children that they may know the Way that leads to Prosperity': The Seven Deadly Sins, AD 1933.", *Negotiating Heritage: Memories of the Middle Ages* (Turnhout: Brepols 2008). Det foreliggende essay om Brecht og Weills *Der Jasager* kan oppfattes som et lite appendiks til disse to artiklene, skrevet i stor takknemlighet til en god venn og en høyt respektert interdisiplinær kollega.

som et motsvar til den europeiske nazismen. Det er i det hele tatt lite som tyder på at Weill var en religiøst orientert person. Det samme kan i høyeste grad sies om Brecht. Men for den sistnevnte forhindrer ikke dette at hans forfatterskapet er sterkt preget av referanser til bibelske tekster og formule-ringer. Så la han selv heller ikke skjul på at Bibelen var en av hans viktigste litterære inspirasjonskilder. Og gjennom samarbeidet ble naturlig nok også Weill delaktig i formidlingen av ulike religiøse forbindelseslinjer.

Das Berliner Requiem, laget som et bestillingsverk for radio i 1928, er i det store og hele basert på tekster fra Brechts diktsamling *Hauspostille* (1916–1925). Referansen til tekstgrunnlaget ligger altså i det vi også i våre skandinaviske land kjenner som en huspostill. Men de ”oppbyggelige tekstene” i Brechts samling er ikke kristne, de er verdslige, rettet mot borgerskapets uthulte og forvitrede idealer i den kalde kapitalismens tidsalder. Selv om *Das Berliner Requiem* i høyeste grad er å oppfatte som sekulært verk, er betegnelsen *requiem* avhengig av en kristen klangbunn for å kunne forstås fullt ut. Dette storbyborgernes rekviem prediker imidlertid at Gud har mistet sin posisjon i det moderne samfunn. Han har dermed også sluttet å lytte til menneskene. At den nye tid heller ikke har rom for de kristne dyder er et poeng som kommer fram i Weill og Brechts ballet *chanté* med tittelen *Die sieben Todsünden* (1933). I dette verket kjemper rasjonaliteten og irrasjonaliteten, fornuften og kroppen, med hverandre gjennom den splittede personligheten Anna I/Anna II, framstilt av hhv. en sanger og en danser. I dette verket er budskapet at det å falle for de syv dødssynder er en forutsetning for å kunne lykkes i den kapitalistiske verden. Dermed blir også den uunngåelige konsekvens at de syv dødssynder nå er forvandlet til syv dyder. Synden er blitt til en dyd av nødvendighet.

I stykket *Der Jasager* (1930) kommer de religiøse perspektivene inn på en langt mer indirekte måte enn i både *Das Berliner Requiem* og *Die sieben Todsünden*. Sannsynligvis er de eventuelle relasjonene ikke en gang intendert. Men samtidig kan en hevde at kristne forestillinger er med på å danne en klangbunn for opplevelsen av stykket. Denne tanke er det som ligger til grunn for de følgende innfallsvinkler til *Der Jasager*.

Aller først noen ord om genreaspektet. *Der Jasager* er en såkalt skoleopera, en opera myntet på skolebarn. Operaen var tenkt urframført på festivalen *Donaueschinger Musiktage* 1930, under programposten ”Spiele und Lieder für Kinder”. På grunn av en uoverensstemmelse med ledelsen for festivalen, om det mer politisk pregede *Die Massnahme* (også av Brecht, men med musikk av Hanns Eisler), ble stykket trukket tilbake. Det ble i stedet framført i Berlin noen dager etter.

Et fokus på opera for skolebarn kan tilskrives de musikkpedagogiske reformene som fant sted i Tyskland i årene etter første verdenskrig. Foregangsmann var sosialdemokraten Leo Kestenberg, som hadde ansvar for musikkaker i det prøyssiske kulturministeriet. Han var for øvrig også professor på Berlin Musikhochschule. To av hans merkesaker var henholdsvis utdanning av profesjonelle

musikklærere og at skoleverket skulle ha ansvar for det man kunne kalle musikkalsk folkeopplysning. Å legge forholdene til rette for at barn og unge fikk muligheter til musikkalsk utøvelse, også av samtidsmusikk, var å betrakte som del av et slikt oppdragerprosjekt. Fra et overordnet kunstperspektiv tilfredsstilte skoleoperaen også tidens *Gebrauchs*-ideal, der musikken skulle ha et konkret, sosialt formål. Innenfor en slik tankegang kom den autentiske musikkopplevelsen gjennom aktiv bruk, ikke gjennom passiv lytting.

Weill hadde startet opp som en musikkalsk modernist i starten av 1920-tallet, sammen med komponister som Paul Hindemith, Hanns Eisler og Ernst Krenek. Mye tyder på at han tidlig ble klar over at hans spesialområde måtte bli musikkteater, eller ”musikkalsk teater”, som han selv sa. Grunnen til den sistnevnte presiseringen ligger dels i hans forståelse av hva musikkdramatikk egentlig skulle være, dels i den allmenne forståelsen av at operaformen i ”den nye tid” etter første verdenskrig var i krise og trengte nye veier å gå. Den begrepsmessige distinksjonen kan virke subtil, men poenget for Weill er at det sammensmeltede musikkteaterbegrepet skygger for hans sterke oppfatning av at musikk og teater er adskilte uttrykksformer som må virke sammen på sine egne, individuelle premisser. Og Weill kom til å framstå som en fornyer av sceniske verker med musikk. De fleste av hans bidrag på området kan betraktes som hybridformer, og mange av disse igjen som konkrete forsøk på å sprengre genremessige grenser. Når det gjelder *Der Jasager*, tyder mye på at han selv anså en vid forståelse av betegnelsen *Schuloper* som stykkets viktigste bidrag til tidens musikkdramatiske utfordringer. I teksten ”Über meine Schuloper *Der Jasager*”² tar han for det første utgangspunkt i kombinasjonen ”skolering” og ”opera” i en videre forståelse: Det å skape en opera kan skolere en ny komponistgenerasjon som har til oppgave å bygge opp og definere operagenren på ny. Han viser her både til sin egen *Die Dreigroschenoper* og andre av tidens musikkdramatiske verker for voksne som eksempler på ambisjonen om å fremstille en operaens ”urform”.³

For det andre mener Weill at det å skrive for barn også er en skolering i den helhetlige oppsetning av en opera. Om en lykkes i å skape et musikkalsk hele på en så enkel og naturlig måte at barn kan betraktes som de ideelle interpreter, har man endelig lykkes i å skape den enkelhet og naturlighet som han så ofte savner innenfor veggene til samtidens operahus.

² Kurt Weill, ”Über meine Schuloper *Der Jasager*.” opprinnelig i *Die Scene. Blätter für Bühnenkunst* XX/8, August 1930, her gjengitt i Stephen Hinton & Jürgen Schebera (red.), *Kurt Weill, Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften* (Mainz: Schott 2000), 119-120.

³ Poenget for Weill er at i operaens ”urform”, i motsetning til i Wagners *Gesamtkunstwerk*, er de ulike kunstneriske uttrykksmidlene adskilt og fungerer dermed på sine egne premisser innenfor en scenisk helhet. Han finner modellene for denne ”urformen” i den greske tragedie, i middelalderens mysteriespill, i det japanske Nô-teater og i det som regnes som historiens første opera, Claudio Monteverdis *L'Orfeo*.

Det tredje poenget, som han mener tar opp i seg de to foregående, er at dette er en opera til bruk i skolen. Musikken er ikke et mål i seg selv, men et middel som både er tilpasset og stilles til disposisjon for den institusjon som verdsetter nye musikalske produksjoner.

Så langt Weills tanker om sitt bidrag til genren. Samtidig som *Der Jasager* er en skoleopera, kommer den også inn under kategorien *Lehrstck*. Betegnelsen lærestykke knyttes gjerne til Brecht og hans teaterteorier, og i denne forbindelse nevnes ofte *Das Badener Lehrstck vom Einvertsndnis*, skrevet sammen med Hindemith i 1929. Vanligvis gis det ingen videre opplysninger om *Lehrstck*-betegnelsen enn referanser til 1920-årenes fokus på kunstens didaktiske aspekter i sin alminnelighet og Brechts teaterformer i særdeleshet. I sin bok *Weill's Musical Theater* gr imidlertid forfatteren Stephen Hinton et skritt videre ved  drøfte de etymologiske innfallsvinkler til betegnelsen noe nærmere: Den klareste linjen trekker han til den såkalte *Lehrstck-Katechismus*, som igjen har sitt utspring i Martin Luthers *Kleiner-Katechismus* (1529). For teologer er dette kjent stoff, men også for andre er *Luthers lille katekisme* – med sine ”hovedstykker” De ti bud, Den apostoliske trosbekjennelse, Fadervår, Dåpen, Nattverden og Skriftemlet – vel kjent. Betegnelsen *Fragestck* knytter seg til spørsmål-svar strukturen i katekismen. I 1531 innfører Luther betegnelsen *Lehrstck* som et didaktisk motivert innskudd og supplement til ett eller flere av katekismens *Hauptstcke*.⁴

Med en slik bakgrunn kan en med rette hevde at *Lehrstck*-betegnelsen heller stammer fra den protestantiske kristendomsutvelse enn fra teaterscenen i Weimar-republikken. Mens tekstgrunnlaget for *Das Berliner requiem* relaterer seg til huspostillen, relaterer *Der Jasager* seg til katekismen.

Men hva skal så *Der Jasager* lære oss? Hovednkkelen til svaret ligger naturlig nok i stykkets tekst. Fra Weills side ville også selve musikkutøvelsen og samspillet mellom aktørene ha en både musikalsk og sosial læringsverdi i seg selv. Han ser for seg at ikke bare alle roller og alle instrumenter betjenes av skolebarn, men også at barna involveres i fremstillingen av kostymer og kulisser. Samtidig skal ikke musikken være så lett framfrbar at den oppleves som barnslig. Det skal ta tid  øve stykket inn – det er barna som skal strekke seg etter musikken, ikke omvendt. Musikalsk sett består *Der Jasager* av korsatser, solo- og ensemblenummer. Den er skrevet i en modernistisk kontrapunktisk stil, noe som også gir assosiasjoner til barokkens kompositoriske idiomer. Musikken har en viss strenghet i karakteren – et trekk som er med på  understreke stykkets alvor, som vi straks skal komme til. Men Weills kompositoriske prosedyrer er på ingen måte låst til hverken dette stykket eller dets Alvorsfulle tematikk. De er heller representative for en stil han særlig hadde utviklet gjennom den helaftens operaen *Aufstieg und fall der Stadt Mahagonny*, også med tekst av Brecht, like før.

⁴ Stephen Hinton, *Weill's Musical Theater: Stages of Reform* (Berkeley: University of California Press 2012), 177-179.

Der Jasager baserer seg på Nô-spillet *Taniko*, fra 1400-tallet. Brechts nære medarbeider Elisabeth Hauptmann hadde oversatt stykket fra Arthur Waleys engelske versjon, som var kommet i 1921.⁵ Handlingen hos Waley er som følger:

Stykket åpner med at en læremester i ett av byens buddhistiske templer sier at han skal gå og si farvel til en elev. Faren til eleven er død, han bor dermed alene sammen med sin mor. Læreren skal foreta en reise i fjellene. Grunnen til å ta farvel med akkurat denne eleven, er at han ikke har sett ham i templet på en lang stund. Det viser seg at gutten har holdt seg hjemme for å se til sin mor, som er blitt syk. Læreren spør moren om hun er blitt bedre nå, og hun svarer at mesteren ikke skal bekymre seg: Det går over, mener hun. Læreren forteller så at han har til hensikt å foreta en såkalt rituell klatring i fjellene. Moren har hørt at en slik reise er et farefullt foretagende, og hun undres på om han har tenkt å ta barnet hennes med seg. Dette avkrefter han; et barn kan ikke foreta en slik ferd. Ganske uventet sier gutten at han vil være med. Læreren avviser ham bestemt, men gutten insisterer på at han vil til fjellene for å be for sin mors helbred. Moren oppfordrer gutten innstendig om å bli, men han er fullstendig urokkelig og fast bestemt. Hun har til slutt ikke krefter til annet enn å gi etter for planene. Han får gå med mesteren, men love å komme trygt tilbake.

De legger så ut på ferden sammen med en fører og en gruppe pilegrimer. De når den første hytten snarere enn forventet, noe som antyder at klatringen har gått i hurtig tempo. Og her kommer det avgjørende vendepunkt i spillet: Gutten ser seg nødt til å innrømme at han ikke føler seg bra. Både føreren og læreren er enig om at det nok bare dreier seg om at gutten er sliten etter klatringen. Men en av pilegrimene mener at gutten ser såpass forandret ut at det må dreie seg om noe mer enn tretthet. Bør de ikke dermed følge den gamle skikk og kaste gutten utfor stupet og ned i dalen? Føreren sier seg enig, og framlegger saken for læreren. Læreren kan ikke gå i mot den mektige sedvane⁶, men bedyrer at han stor medfølelse med gutten. Han vil opplyse gutten om "den store skikk", mildt og forsiktig. Han forteller så gutten om den sedvane fra gammel tid som sier at dersom en pilegrim blir syk under en reise som denne, skal vedkommende slynges ut og ned i dalen til en rask død. Læreren ville gladelig tatt guttens plass, men det kan han ikke. Gutten forstår, han har begitt seg ut på reisen vel vitende om at han kunne miste livet. Det er kun tanken på morens sorg som gjør ham tungsindig. Pilegrimene sukker oppriktig over livets sørgelige veier og dets bitre bestemmelser. De stiller seg opp på en måte som ikke gjør den ene mer skyldig enn den andre, og utfører handlingen. De følger opp med å kaste jordklumper og flate steiner etter gutten. Da pilegrimene når fjelltoppen ber de til gudene om at gutten må bli gjenoppvekket til livet. Som svar på deres bønner kommer en ånd til syne med gutten i sine armer. Ånden legger ham for prestens føtter, før den igjen forsvinner.

Brecht følger denne grunnhistorien. En lykkelig slutt der gudene griper inn finnes imidlertid ikke i hans versjon. I det hele tatt er *Der Jasager* løftet ut av den religiøse kontekst og forståelseshorisont som det buddhistiske Nô-spillet forholder seg til. Historien er prinsipielt sett sekularisert, ved at den assosieres til skolesituasjonen gjennom lærer, elev og tre studenter som hovedaktører. Weill framhever at *Der Jasager* har et pedagogisk siktemål, som innebærer at "om-

⁵ Gjenfortalt fra engelskspråklig nettversjon på www.sacred-texts.com/shi/npj/npj34.htm

⁶ Forestillingen om denne sedvanens "makt" og "storhet" har utgangspunkt i dens grunnfestede forankring i den religionsbaserte tradisjonen (forf. anm.).

veien” via den musikalske inn velsen fører til at skolebarna tar til seg en *ide* som fester seg sterkere enn om de hadde lest seg til den i bøker. Det oversatte N -stykket ble både av han og Brecht oppfattet som særdeles velegnet for et skoleoperaprojekt. Men stykkets opprinnelige handling manglet likevel en begrunnelse som kunne høyde dens pedagogiske verdi, mente de. Her var det begrepet *Einverstndnis* kom inn: ”gutten blir ikke lenger (som i det gamle stykket) viljeløst kastet ned i dalen, han blir foresp rt på forhånd, og viser gjennom erklæringen av sin innforst tthet at han har lært å ta alle konsekvenser av det fellesskap eller den ide han har sluttet seg til,” skriver Weill.⁷ Det tas dermed et viktig grep på det erkjennelsesmessige plan: Historiens dramatiske høydepunkt bygges ut med å gi gutten en valgmulighet – eller snarere en mulighet til å si et klart *ja*. Spørsmålet gutten f r, er om han vil at hele følget skal returnere for hans del, eller om de etter gammel skikk skal kaste ham utfor slik at de andre får komme videre. Han vil uansett måtte følge sedvanen, men poenget er at han skal identifisere seg med dens konsekvenser. Han må være innforstått f r han sier ja – han må være *einverstanden*. *Der Jasager* er dermed et lærestykke om *Einverstndnis*: En skal i dette tilfellet være tro mot den sak og situasjon en har gjort seg til ett med forståelsen av, selv om dette i sin ytterste konsekvens kan gjøre at en må ofre sitt liv. Om en ville strekke ideen litt, kunne en si at budskapet minner om siste strofe i Christian Richardts ”Altid frejdig, når du går”:

K mp for alt, hvad du har k rt;
d , om så det gælder,
da er livet ej så svært,
døden ikke heller.⁸

De fleste kjenner denne teksten som en salme. At den bl.a. er brukt i skandinaviske krigs- og okkupasjonssituasjoner, åpner opp for Brechts aktualiserte forståelse av den holdning denne del av Richardts dikt refererer til.

Som nevnt befinner utgangspunktet for *Der Jasager* seg innenfor en buddhistisk forståelseshorisont, som gjennom Brechts hånd er blitt verdsliggjort. Men idet teksten løftes ut av sin østlig-religiøse kontekst og til Berlin i 1930, løftes den uvegerlig også inn i en vestlig kultur som også har sin religiøse klangbunn. Et grunnpremiss for teksten ligger i en offertematikk som også kan forbindes med kristne forestillinger. Når en begir seg videre inn på å vise til noen punkter i slike oppfatninger, skal en imidlertid være oppmerksom på at det her snarere er et spørsmål om interpretasjonsmessige assosiasjoner enn fast funderte fortolkninger.

Plottet er at det er et menneske som skal ofres eller ofre seg for andre. Det som griper ekstra sterkt, er at det her er et barn som ofrer sitt liv. I vår kristne

⁷ Hinton og Schebera 2000, 120.

⁸ Teksten kom opprinnelig i Christian Richardts eventrydikt ”Tornerose” fra *Texter og toner* (1868). I den sammenhengen er det ridderen som synger sangen for Tornerose.

kulturkrets kjenner vi en liknende situasjon fra Guds pålegg til Abraham om  ofre sin eneste snn Isak. I det bibelske tilfellet er det troskap og lydighet som skal bevises gjennom offeret av en snn. I *Der Jasager* er utgangspunktet også at det har oppstått en situasjon, som krever at lydighet og troskap til en grunnfestet tradisjon både må bekreftes og fullbyrdes gjennom en gutts offer. Forbindelseslinjene mellom den gammeltestamentlige Abrahams nr utførte offer av sin snn og Jesu – Guds eneste sønns – offer for menneskenes synder, er klare. Og kanskje er det nettopp i Kristus-perspektivet at vår vestligkulturelle klangbunn for *Der Jasager* blir klarest.

I *Der Jasager* er guttens far død. I fokus står dermed en *mors* snn, og vi hører ikke om flere barn enn dette ene. At gutten uten varsel har uteblitt fra skolen for  pleie sin mor, tyder på et nært forhold. En skal ikke trekke analogiene for langt, men forbindelsen mellom Jesus og Jesu mor Maria, i det minste slik vi kjenner den gjennom legender og billedkunst, ligger i nærheten som en relevant assosiasjon. I en liten replikk fra moren ligger også en antydning av at hun har en forutelse om sin sønns skjebne og oppdrag. Når læreren egentlig kun kommer for  si farvel fordi han skal foreta en forskningsreise i fjellene, sier hun: ”En forskningsreise i fjellene! Ja jeg har egentlig hørt at det bor store leger der, men også at dette er en farlig vandring. Ville De kanskje ta barnet mitt med?”⁹ Læreren er sterkt avvisende til en slik tanke, men det ender med at gutten selv fr presset sin vilje gjennom og ruster seg til  bli med på reisen. Morens konklusjon blir: ”Jeg har ikke krefter tilbake. Om det slik skal være, så gå med læreren. Men hurtig, hurtig, kom tilbake fra farene.” Spørsmålet om læreren vil ta hennes snn med, sammen med konklusjonen ”om det slik skal være”, antyder at moren opplever hendelsen som forutbestemt, at det er noe som skal oppfylles, at det i bunn og grunn er en tilskikkelse hennes snn ikke kan komme fra. Dette understrekes ved at læreren og moren like før har utbrutt: ” hvilken dyp innforsttthet (*Einverstndnis*)! Mange er innforstått med det som er galt, men *han* er ikke innforstått med sykdommen men at sykdommen skal leges.” Forestillingen om at et menneske skal ofre sitt liv for at andre i overført forstand skal bli leget, gjenkjenner vi fra Jesaia 53,5: ”Men han ble såret for vre overtredelser, knust for våre misgjerninger. Straffen l på ham, for at vi skulle ha fred, og ved hans sr har vi fått legedom”.

Reisen er i gang, men da læreren, gutten og de tre studentene har kommet seg godt av sted melder også problemene seg. De har gått hurtig i veg, men mangt tyder på at gutten ikke vil klare anstrengelsene. Ved morgengry makter han nesten ikke  slepe med seg føttene. Da følget hviler i en hytte, innrømmes gutten overfor læreren at han ikke føler seg vel. Læreren blir forskrekket og vil stoppe guttens tale: slikt bør en absolutt ikke si når en er med på en reise som dette. Og nå kommer de tre studentene inn i bildet. De betviler sterkt at gutten kun er trett

⁹ De norskspråklige sitatene er forfatterens oversettelse fra den tyske originaltekst, gjengitt i vedlegget til CD-innspillingen Kurt Weill, *Der Jasager* (Brecht) / *Down in the Valley* (Sundgaard), Capriccio 1991.

etter reisen, så merkelig som han ser ut må det være noe langt mer alvorlig enn som så. Han, som skulle lege sin mors sykdom, later altså selv til å ha måttet ta sykdom på sine unge skuldre. Og studentene kan slett ikke løfte og bære en syk på veien videre over klipper og avgrunner. Det kan synes som om de forvandles til tre skriftlærde: ”Skal vi følge den mektige skikk og kaste ham ned i dalen?” De konfronterer læreren med tanken, som vantro spør om de virkelig vil kaste gutten utfor. Dette bekrefter de, og læreren må innrømme at dette er i tråd med den store sedvane som man ikke kan motsette seg. Men han har stor medynk med gutten. Som en Pontius Pilatus forsøker læreren dels å klynge seg til formildende omstendigheter, dels å toe sine hender: Skikken forutsetter jo også at den syke skal spørres om han vil at hele følget skal vende tilbake – men selv om vedkommende forlanger dette skal ønsket likevel ikke etterkommes. Poenget er altså at det går et skille mellom den som er innforstått med bestemmelsen, dvs. sier *ja*, og den som sier *nei* og dermed hverken er innforstått med skikken eller sin uunngåelige skjebne. Fra pasjonshistorien kjenner vi Kristi bønn: ”Fader! om du vil, da la denne kalk gå meg forbi! Dog, skje ikke min vilje, men din!” (Lukas 22:42). Om en trekker en slik linje, blir man imidlertid også oppmerksom på en betydelig forskjell: I den bibelske referansen ligger det implisitt at Faderen og Sønnen faktisk har to motstridende viljer, mens gutten i *Der Jasager* gjennom sitt *ja* allerede i utgangspunktet oppfatter seg som å være ett med den ene vilje. Før fullbyrdelsen ber gutten om at hans krukke, eller kanskje man kunne si hans kalk, må fylles med livgivende medisin og bæres hjem til hans mor etter reisens slutt. Dette løfter offer-handlingen inn i det perspektiv som for tilskueren på den ene side overskrider etterfølgelsen av den gamle tradisjon, men på den andre side også materialiserer det den gamle skikk i dette tilfellet muliggjør. Studentene bærer gutten skånsomt og forsiktig mot stupet. De beklager seg over verdens vonde veier, stiller seg tett sammen, fot ved fot, med lukkede øyne, ”slik at ingen av dem skulle være mer skyldig enn sin sidemann”. Dette trekket kan på den ene side ses som en bekreftelse på at studentene opplever handlingen som meget vanskelig. Men det kan også tolkes dit hen at de som var så opptatt av å følge tradisjonen, nå innerst inne nærer en mistanke om det de gjør er ikke er riktig, som ved ”Fader forlat dem! for de vet ikke hva de gjør.” (Lukas 23:34) De er opptatt av å utføre handlingen kollektivt og dermed lette seg for tyngden av individuell skyld.

Og dermed avsluttes den 35 minutter lange forestillingen med den såkalte *Reminiszens* av åpningskoret som også hørtes i starten på akt 2. Ingen skal unngå å få med seg læresetningen:

Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis. Viele sagen ja, und doch ist da kein Einverständnis. Viele werden nicht gefragt, und viele sind einverstanden mit Falschem. Darum: Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis.¹⁰

¹⁰ Weill 1991.

I dag er *Der Jasager* sjelden spilt. Historien har sine krasse trekk som kan være vanskelig å ta innover seg, ikke minst for den målgruppe stykket har. Og stykkets kompromissløse budskap er ikke blitt enklere å forstå med årene. Det er ikke vanskelig å øyne faren for misforståelser både av selve teksten og ideen bak stykket. I vår tid har verden smertelig fått erfare at viljen til å gå i døden for en sak også kan føre til terrorangrep med katastrofale konsekvenser, både for skyldige og uskyldige. Så har også Brecht og Weills skoleopera vært omdiskutert fra første stund, ikke minst på grunn av den utilsiktede oppfatning at *Der Jasager* i realiteten prediker individets fulle, ukritiske underkastelse. Dette var ellers grunnen til at Brecht, på sin side, fulgte opp med versjonen *Der Neinsager*, der gutten ut fra sine selvstendige vurderinger av behovet for en fornyelse av tradisjonen velger å si *nei*.

På tross av kontroverser rundt stykkets budskap, ble *Der Jasager* svært populært i sin samtid. Like etter at Weill var kommet som immigrant til USA i 1935, beskrev han sitt og Brechts ”enkle, men likevel ikke barnslige” stykke som intet mindre enn sin viktigste komposisjon. På det tidspunktet kunne han vise til at stykket var blitt spilt på 300 skoler i Tyskland, også i mange andre europeiske land, til og med en gang i New York.¹¹ Weills høye tanker om komposisjonens viktighet i hans produksjon ligger nok hverken i religiøse perspektiver, *Opfer* eller *Einverständnis*. Den ligger nok snarere i denne skoleoperaens tematiske stringens, den stilistiske konsentrasjon og den sofistikerte enkelhet som preger stykket som helhet. Disse trekk er det også som gjør *Der Jasager* ikke bare til et musikkhistorisk minnesmerke om et kunstnerisk samarbeid og en turbulent tid, men også til et hørverdig verk den dag i dag.

¹¹ R.C.B (uidentifiserbar), *The New York World Telegram*, intervju med Kurt Weill 21. desember 1935, gjengitt som ”Kurt Weill hat sich mit 35 Jahren seinen eigenen Platz geschaffen”, Hinton og Schebera 2000, 469.

Tidehverv og salmesangen

Rasmus Markussen

Mange falske Mestre digter nu Salmer,
se dig for og lær at dømme dem ret;
hvor Gud bygger sin Kirke og sit Ord op,
der vil Djævelen være med Bedrag og Mord.

—Martin Luther

Det berømte og berygtede *Tidehverv* udsprang af en intern magtkamp i Danmarks Kristelige Studenterforbund, men efterhånden som ungdomsoprøret fandt en mere fast form, udviklede det sig til et bredt kirkeligt og kulturelt opgør. Med udgangspunkt i en radikal åbenbarings-teologi blev alle former for human og ikke mindst religiøs idealisme set som skabningens forsøg på at ophøje sig selv på bekostning af sin skaber. Og derfor har *Tidehverv* siden sin grundlæggelse i 1926 med skarp lud forsøgt at rense det religiøse for det menneskelige og – særligt siden midten af 1960'erne – det menneskelige for det religiøse.

Som i enhver anden reformbevægelse er der blevet kæmpet hårdt og på alle fronter, og det vil sige, at heller ikke salmesangen er gået ram forbi. Således har tidsskriftet gennem alle årene bragt en lang række af artikler skrevet af arbejdsfælleskabets ledende kræfter, som behandler dette emne indgående. Og disse artikler giver samlet set et lidt andet, men ikke mindre interessant perspektiv på *Tidehverv* og den udvikling, som det har gennemgået i sin snart 90 år lange historie. Med udgangspunkt i et meget lille udvalg af det meget store materiale vil jeg i det følgende give en antydning heraf.

Musikkens grundskade

Ligesom nu var det ved *Tidehvervs* begyndelse en blandt flere yndlingsforestillinger, at mennesket og kulturen var i dyb krise. Det gjaldt også for musikken. Og allerede i første årgang kunne den senere professor i musikvidenskab, Jens Peter Larsen, således med ungdommelig ligefremhed, men måske også på et ikke helt fagligt og sagligt grundlag påpege, at musikkens grundskade var, at harmonien blev tillagt en overdrevent stor betydning på bekostning af melodien.¹ Eller sagt på en anden måde, så havde kunstmusikken sejret over den folkelige musik. Med en vis moderation blev Larsens bombastiske udmelding sekunderet af Gustav Brøndsted, der ildevars-lende kunne føje til, ”at Harmonien lettere end Melodien gav Plads for den *falske Selvudfoldelse* – den særlige europæiske Synd.”² Så ligesom Brønd-

¹ Jens Peter Larsen, ”Omkring Weyse”, *Tidehverv* 1/2 (1926), 13f.

² Gustav Brøndsted, ”Melodi og Harmoni”, *Tidehverv* 1/8 (1927), 127-128 (128).

sted kunne påpege, at ”der er i en uhyggelig Grad gået Selv, gået Ego i Frelsestanken,”³ kunne det siges, at der var gået ego i musikken. Den var blevet reduceret til endnu et middel til den alt-for-menneskelige selvhævdelse, *Tidehverv* altid var ude efter.

Hvad der var langt værre, så gjaldt disse betragtninger også for tidens kirkemusik, om end der var en enkelt undtagelse. Således tilsluttede Johannes Schepelern sig den nyligt afdøde Thomas Laub og hans kirke-musikalske reformbestræbelser.⁴ I Schepelerns portræt ligner Laub prototypen på en tidehvervsmand: Ligesom den tidehvervske teologi skulle gøre plads for Ordet, ligeså skulle den Laub'ske musik. Ligesom tide-hververne i deres opgør med idealismen vendte tilbage til Luther, ligeså vendte Laub i sit opgør med det 19. århundredes kirkemusik tilbage til den lutherske salmesang. Ligesom tidehververne ikke lagde fingre imellem, når de tog fat på de kirkelige miljøers teologiske idiosynkrasier, ligeså lagde Laub heller ikke fingre imellem, når han tog fat på Vartovsangens foretrukne romancelodier. Og ligesom *Tidehverv* var blevet isoleret på grund af sin insisteren på at have ret teologisk, ligeså var Laub blevet isoleret på grund af sin insisteren på, at have ret musikalsk. Det er også med tilslutning, at Schepelern kan citere Laub for at sige, at når det kommer til stykket, så er der kun to forskellige slags sang:

den ’grundtvigske’ (han mener Vartovsangens), denne sang med det straalende æstetiske sving – og med sin kirkelige upaalidelighed; og den gamle kirkesang med sin afgjorte troværdighed og sandfærdighed, og med sin store aandelige skønhed, der ikke blev mindre paa grund af dens jævnhed.⁵

Der er med andre ord kirkemusik til brug i kirken og almindelig musik til brug alle andre steder. Der er meget rigtigt i denne betragtning, men det er også næsten unødvendigt at tilføje, at den slags puritanisme i den almindelige folkekirkelige virkelighed, hvor der må tages skyldigt hensyn til medlemmerne, ofte er og forbliver ”et tidehvervsk postulat.”⁶ Som vi skal se, så gik dette efterhånden som folkeligheden kom i fokus også op for flere tidehververe; oprindeligt var man meget mindre tilbøjelig til at lade det menneskelige komme før det religiøse.

Noget lignende kommer til udtryk i Christian Lindskrogs undersøgelse af ”Evangelisk Kirkesang”.⁷ Ligesom Larsen og Brøndsted mente også Lindskrog, at musikken var den mest abstrakte kunstform af alle, og ved således at give frit løb for den menneskelige selvudfoldelse var den derfor også den

³ Gustav Brøndsted, ”Guds-Riges-Religion – Frelses-Religion I”, *Tidehverv* 1/5 (1927), 65-69 (68).

⁴ Johannes Schepelern, ”Thomas Laub”, *Tidehverv* 1/6 (1927), 81-83.

⁵ Ibid. 82.

⁶ Jeg har lånt dette udtryk fra Flemming Friis, organist ved Nathanel Kirke på Amager.

⁷ Christian Lindskrog, ”Evangelisk Kirkesang”, *Tidehverv* 3/2 (1929), 25-29.

mest ”hedenske” kunstform af alle. Ud fra forestillingen om den himmelske lovsang, kunne man imidlertid udlede, at musik og sang egner sig særligt godt til lovprisning og tilbedelse netop fordi, det er det allermest menneskelige; ved at være den kunstform hvori mennesket giver sig selv helt og fuldt, er den aldeles velegnet som offer. Dertil kommer, at det gør lovprisningen og tilbedelsen festlig, ophøjet og smuk. Og at fællessang skaber en menighed ud af de enkeltindivider, der møder op til gudstjenesten. På grund af musikkens – og menneskets – farlige væsen er dette imidlertid ikke helt enkelt. Musikken må, ifølge Lindskrog, bekende sin syndighed: ”den maa gennem selvets død, og den er helt gennemtrængt af sit selv. Kort sagt: musikken ”maa blive tjener, helt og holdent tjener.”⁸ Men som en tjener for forkyndelsen er den til gengæld også næsten uundværlig. Lindskrog mente sig heri helt på linje med Laub, men ikke overraskende i et modsætningsforhold til sin egen samtid, hvor denne væsentlige pointe var blevet glemt. Således anerkendte han, at den gældende gudstjenesteordning var i fuld overensstemmelse med luthersk tankegang, men at det samme ikke kunne siges om den dertil hørende musik. En liturgisk reform lå lige for, men det vigtigste for Lindskrog var imidlertid bevidstgørelse:

Det [er] her som saa mange andre steder, at man kan gøre det rigtige og mene det gale – og omvendt. Dette med de rigtige melodier, med evangelisk kirkesang i det hele taget, det faar først sin rigtige betydning, naar det bliver stillet ind i den rette sammenhæng; naar der haand i haand med forandringer gaar oplysning og opdragelse, der hjælper til i det hele at forstaa, hvad gudstjeneste og salmesang er.⁹

Historiske studier

Til trods for Lindskrogs opråb, så syntes der dog lang tid efter stadig at herske en vis forvirring uden for *Tidehverv* om dette spørgsmål, og det blev den mere eller mindre direkte anledning til en række salmehistoriske studier, der senere hen kom til at danne grundlaget for et mere praktisk arbejde med salmesangen. Den historiske interesse samlede sig ikke overraskende om Luther og den danske tradition med Thomas Kingo og N.F.S. Grundtvig som de to foreløbige højdepunkter.

Luthers salmedigtning blev undersøgt af K. Olesen Larsen netop på grund af den tilsyneladende uenighed om, hvad der er en evangelisk-luthersk kirkesalme og ikke bare religiøs lyrik i form af en sang.¹⁰ De to ting kunne, ifølge Olesen Larsen, for så vidt være lige gode, men det var alligevel væsentligt for ham, at man kunne skelne, og derfor tog han fat på Luther, den første og bedste evangelisk-lutherske salmedigter. Hans

⁸ Ibid. 27.

⁹ Ibid. 29.

¹⁰ K. Olesen Larsen, ”Luthers Salmedigtning i dens Betydning for Bestemmelsen af den evangelisk-lutherske kirkesalme”, *Tidehverv* 7/1 (1933), 1-12.

interesse var hverken historisk, litterær eller psykologisk, men rent saglig, og sagen var den, at kirkesalmen havde et bestemt formål: ”det afgørende er ikke, at den er Udtryk for en religiøs eller digterisk Trang eller Livsfylde, nej, den skal tjene til at ’Guds Ord ogsaa gennem Sang maa bevares og virke i Folket.’”¹¹ Ligesom alt andet, der har med gudstjenesten at gøre, skal salmen forkynde evangeliet og ikke udstille salmedigterens følelsesliv, som tilfældet er i det, Olesen Larsen betragter som religiøs lyrik. Derfor handler salmerne også altid om Gud og hans gerning med mennesket og ikke om mennesket selv og kan altså synges og høres af alle og enhver helt uden forudsætninger. De er nok læremæssige, men det handler ikke om ”et objektivt Læreindhold” i form af en ”kristelig Livsanskuelse” som mennesket kan tilegne sig og gøre til sin. Tværtimod, båret af evangeliet:

henvender [de] sig ikke til den betragtede eller spekulerende Menighed, men til den hørende og bekendende. Mennesket ses ikke som frit svævende eller som hvilende i egen Uafhængighed, men det rives ud af den betragtede Stilling, af egen Uafhængighed og stilles overfor Gud. Vi nødes til at forstaa, at vi ikke har at gøre med menneskelige Ting som egen eller andres religiøse Følelser eller Tanker om Gud og Verden, men med Gud selv og hans Ord, hans Dom og hans Naade i Kristus. Denne Salmernes Holden-sig-til-Sagen forlanger Afgørelse af os, forlanger Tro, og tillader ingen hyggelig eller gruende eller opbyggelig Betragtning [...] Luthers Salmer taler, handler; de hverken beskuer eller beundrer”.¹²

Derfor handler de ikke som så mange mere populære salmer om Guds virkelighed; de er så at sige Guds virkelighed, netop fordi de er forkyndelse. Og efter talrige eksempler kan Olesen Larsen til sidst konkludere, at hvis blot man igen ville begynde at høre efter salmernes mening, så ville man også forstå, at det absolut eneste evangelisk-lutherske salmedigtning og religiøs lyrik har til fælles er visse glosor.

Den danske tradition blev undersøgt på samme måde. Den tidligste danske salmedigtning var kejtet og ubehjælpelig, men den havde den rette ”Salmetone”.¹³ Med Kingo fik den danske salmedigtning og *Tidehverv* sin superstjerne.¹⁴ Og selv Grundtvig kunne til trods for de grundtvigske også være med.¹⁵ Alle glimrede de ved, når de var bedst, at være ren forkyndelse af evangeliet.

Salmebogstillægget

¹¹ Ibid. 3.

¹² Ibid. 4.

¹³ N.O. Jensen, ”Reformationstidens danske Salmedigtning”, *Tidehverv* 7/2 (1933), 17-23.

¹⁴ N.O. Jensen, ”Thomas Kingo og hans Salmer”, *Tidehverv* 8/4 (1934), 51-59.

¹⁵ K. Olesen Larsen, ”Om Grundtvigs Salmer I”, *Tidehverv* 21/3 (1947), 25-33; ”Om Grundtvigs Salmer II”, *Tidehverv* 21/3 (1947), 40-50.

Som nævnt iværksatte *Tidehverv* også et mere praktisk arbejde med salmesangen. *Psalmebog for Kirke og Hjem* havde været i brug siden 1899, men med genforeningen i 1920 var der opstået et behov for en fælles folkekirkelig salmebog. Det satte gang i en masse aktivitet i alle dele af det kirkelige liv, og også ”en Kreds af præster” udgav et salmebogstillæg på Tidehvervs Forlag.¹⁶ Kredsen af præster bestod af *Tidehvervs* udgiverkreds – N.I. Heje, Brøndsted (som var en fremragende teolog, men aldrig blev præst), Olesen Larsen og Tage Schack – og N.O. Jensen, og tillægget må dermed siges at være *Tidehvervs* mere eller mindre officielle indlæg i salmebogsdebatten. Jensen skrev om udgivelsen:

Ved sit Udvalg, baade ved, hvad der er medtaget, og navnlig ved, hvad der *ikke* er medtaget, vil Tillægget have taget Stilling til Spørgsmaalet om, hvad man kan og ikke kan synge, hvor der skal beredes Vej for Evangeliet, og dette skal forkyndes purt og rent.”¹⁷

I overensstemmelse med de kriterier, der var blevet opstillet i de historiske undersøgelser havde redaktionen udvalgt 75 salmer og enkeltvers; heriblandt flere, der allerede fandtes i salmebogen, men som blev bragt i udvalg eller i en anden form, der skønnedes mere evangelisk-luthersk end den indsungne. Ligeledes var der ikke medtaget andre nyere salmer end Jakob Knudsens bearbejdning af ”Vi pløjed og vi så’de” og hans egne ”Se nu stiger solen” og ”Tunge, mørke natteskyer”, hvilket understregede, i hvor høj grad de – med en enkelt undtagelse – virkelig betragtede ”dansk Salmedigtning som indtil videre afsluttet med Grundtvig.”¹⁸ Det ændrede sig i mange tidehververes øjne først, da K.L. Aastrup tog fat.

Det er desuden værd at nævne, at der omtrent samtidigt kom et andet tillæg til salmebogen betitlet *Salme og Sang*,¹⁹ som var redigeret af blandt andre Knud Hansen, Niels Bjerre Engsnap og Harald Sandbæk, der var tilknyttede *Tidehverv*. Dette tillæg var angiveligt ”redigeret i samme aand” som *Tidehvervs*,²⁰ men der findes dog deri i hvert fald mindst én afvigelse, der kunne antyde nogle af de modsætninger, som senere førte til det ret voldsomme brud mellem *Tidehverv* og tidehvervsgrundtvigianerne.

Tillægget til den autoriserede salmebog var ikke tænkt som andet end et tillæg, og når en ny salmebog ad åre blev til virkelighed, var man endog villig til at se igennem fingre med en masse dårligt materiale, hvis blot der også blev gjort skyldig plads til evangeliet. Som tillægget foreligger, er det

¹⁶ En Kreds af Præster, *Tillæg til Salmebogen* (København: Tidehvervs Forlag 1934).

¹⁷ N.O. Jensen, ”I Anledning af et Tillæg til Salmebogen”, *Tidehverv* 9/1 (1935), 10-14 (10).

¹⁸ Ibid. 12.

¹⁹ C. Brinkkjær et al., *Salme og Sang* (Kolding: Eget forlag 1934).

²⁰ Helge Rasmussen, ”Et spørgsmaal i anledning af salmebogstillægget”, *Tidehverv* 9/2 (1935), 29-30 (29); N.B. Engsnap, ”Meddelelse”, *Tidehverv* 9/2 (1935), 31-32.

dog oplagt at se det som et puritansk og polemisk, men også nobelt forsøg på at reformere den danske salmesang. Som sådan blev det, ifølge hymnologen Anders Malling, imødeset med stor spænding, og som sådan skuffede det fælt. Således skabte det skrupuløse udvalg og særligt beskæringen af salmerne tværtimod forvirring i hensigten, så den teologiske pointe gik tabt for lægfolk. *Tidehverv* var – i hvert fald den gang – for elitært til at have nogen rigtig folkelig gennemslagskraft.

Den Danske Salmebog (1953)

Arbejdet med en ny salmebog gik uanfægtet videre, og *Tidehvervs* kritik fulgte hurtigt efter. Der blev udarbejdet tre store forslag: Et sønderjysk, et grundtvigsk og et fra et midtjysk konvent inspireret af *Tidehverv*. Jensen anmeldte det sønderjyske²¹ og Aastrup det midtjyske,²² mens ingen tilsyneladende tog sig tid til at give det grundtvigske forslag en anmeldelse i *Tidehverv*.

Begge anmeldelser var temmelig reserverede. Ifølge Jensen var slægten ikke kristeligt og kirkeligt stærk nok til at kunne løse opgaven med en ny salmebog, især fordi man stadig ikke forstod hvilke krav, der skulle stilles til en sådan. Af samme grund havde det sønderjyske forslag medtaget alt for meget og især for meget dårligt, fordi man ville tilgodese så mange som muligt i forsøget på at skabe en fælles salmebog, men det ville dog, ifølge Jensen, ikke føre til andet end en forvrængning af salmetonen. Noget lignende gjorde sig gældende for det midtjyske forslag, som Aastrup dog mente var det bedste, også selvom man havde ladet en tidehvervsk yndlingsaversion, B.S. Ingemanns sødladne religiøse lyrik, få for meget plads: ”Men havde man haabet ved denne Demonstration af Rummelighed at afværge Beskyldningerne for Ingemannhad og Dogmatisme, viser Erfaringen jo allerede, at man er blevet glædeligt skuffet.”²³

Det samme høje humør prægede en række åbne breve til den af kirkemистерiet nedsatte salmebogskommission, hvori Aastrup med brask og bram kom med gode råd.²⁴ Disse råd var suppleret med en formelig rundbarbering af udvalget i den autoriserede salmebog og to af de tre nye forslag ud fra den betragtning, at den til enhver tid autoriserede salmebog er folkekir-

²¹ N.O. Jensen, ”Det sønderjydske Salmebogsforslag I”, *Tidehverv* 17/9 (1943), 98-101; ”Det sønderjydske Salmebogsforslag II”, *Tidehverv* 17/19 (1943), 110-120.

²² K.L. Aastrup, ”Det ’midtjyske’ Salmebogsforslag”, *Tidehverv* 23/2 (1949), 21-22

²³ Ibid. 22.

²⁴ K.L. Aastrup, ”Breve til Salmebogskommisionen I-II”, *Tidehverv* 20/5 (1946), 57-60; ”Breve til Salmebogskommisionen III”, *Tidehverv* 20/7 (1946), 83-84; ”Breve til Salmebogskommisionen IV” *Tidehverv* 21/1 (1947), 10-12; ”Breve til Salmebogskommisionen V”, *Tidehverv* 21/3 (1947), 33-35.

kens bekendelsesskrift, hvorfor man hellere måtte ”udelade 1000 retfærdige end godkende to uretfærdige Salmer.”²⁵

Disse breve skabte en vis uoverensstemmelse mellem Aastrup og Jensen, der var *Tidehverv*s repræsentant i salmebogskommissionen. Således fremførte Jensen,²⁶ at man ikke kunne gå så voldsomt til værks, som Aastrup havde foreslået, men at man måtte forsøge at samle sig om det, der var fælles for alle. For ”[d]er er intet, jeg frygter mere end Salmer, hvis Lære er saa ren, at den bliver et almindeligt Menneske, som blot skal forsøge at klare Dagen og Vejen, uvedkommende.”²⁷ Der viste sig således en tendens til opblødning af den hårdeste tidehvervske linje i forsøget på at opnå konsensus om indholdet af en ny salmebog. Imidlertid syntes salmebogskommissionen at være blevet kuppet af en deputation under ledelse af Knud Hee Andersen, en af *Tidehverv*s gamle fjender, der krævede og fik tilføjet en række salmer under en, ifølge Aastrup, hyklerisk henvisning til lægfolkets tarv.²⁸ Denne udvikling fik til sidst Jensen til at erkende at:

Resultatet er, at en kommende, ny salmebog vil betegne en yderligere sænkning i niveauet og i mindre grad end hidtil vil staa som udtryk for, hvad der er virkeligt fællesskab om inden for folkekirken [...] I den tilvækst af sange, forslaget fik den 29. august, og som vi ligeledes er medansvarlige for, naar vi gik med til at indoptage stoffet i salmebogens afsnit, er grænsen saa langt overskredet, at fællesskabet maa siges at være brudt, og det vil altid pine mig at have medvirket i arbejdet for en ny salmebog, naar denne kom til at indeholde sange som ’Nærmere Gud til dig’ og ’Jeg saa ham som barn’. Om den sidste skrev Ludvigs som bekendt, at den ’selvfølgelig aldrig kunne optages i en salmebog eller synges i en kirke.’²⁹

Den Danske Salmebog (2002)

Uanset hvad, så var den nye salmebog en realitet i 1953, og herefter var der i mange år forholdsvis stille omkring emnet i *Tidehverv*. I 1991 nedsatte kirkeminister Torben Rechendorff imidlertid en kommission, der skulle lave et salmebogstillæg med nye salmer, som lå klart i 1994, mens han i 1993 nedsatte en ny salmebogskommission. Som det fremgår af årstallene var en ny salmebog altså allerede på bedding, førend tillægget var blevet afprøvet.

Tidehverv havde i den forløbne tid gennemgået en markant udvikling, idet det kirkelige opgør på den anden side af besættelsen og især ungdomsoprøret i høj grad var blevet erstattet af et kulturelt, og man i den forbindelse havde anlagt en ret konservativ linje. Ikke overraskende var *Tidehverv*

²⁵ Aastrup 1946a, 57 f.

²⁶ N.O. Jensen, ”Synspunkter for Valget af Salmer til den ny salmebog”, *Tidehverv* 22/4 (1948), 40-47 (43).

²⁷ Ibid. 46.

²⁸ K.L. Aastrup, ”Salmebogsforslaget”, *Tidehverv* 26/2 (1952), 20-22.

²⁹ N.O. Jensen, ”Salmebogssagens afslutning”, *Tidehverv* 26/8 (1952), 91-92 (92).

derfor ikke venligt indstillet over for de nye initiativer, og ud fra princippet om, at en konservativ er en, der kæmper for det, hans forgænger ikke har kunnet forhindre, gik man nu til kamp for den gamle salmebog. Niels Carl Lilleør havde allerede gjort op med Laub for hans slette teologi og en ufolkelighed, der kun tjente kirkens magtbegærlighed.³⁰ Og nu var salmebogen, ifølge Søren Holm, pludselig:

af allerhøjeste karat. Den rummer det ypperste af dansk poesi og sprog, og er tillige det mest ægte, ligefremme og sobre udtryk for, hvad evangelisk-luthersk kristendom betyder.

Vi har en salmebog, som er både elsket og brugt. Den er i egentlig og dybeste forstand folkelig. Den rummer de salmer vi kender, elsker og lever af. Den er tilmed ægte historisk.³¹

I kulturkampen og den forholdsvis nye kamp for danskheden var salmebogen pludselig blevet et gode, som det kirkelige establishment ville erstatte med en samling barnagtige og poetisk uformående salmer.

Den klassiske tidehvervske systemkritik blev uddybet af Søren Krarup, som var af den opfattelse, at ”den vigtigste bog i folkets og folkekirkens liv” ville blive forandret for forandringens egen skyld, og at der dermed var tale om et i bund grund umotiveret overgreb af ”Torben Rechendorff og hans kirkelige falanks.”³² I stedet foreslog han, med inspiration fra hymnologen Jens Lyster, at man beholdte den gamle salmebog og i stedet udarbejdede et nyt tillæg.

Kampen for danskheden kom også til udtryk i Lilleørs kritik af salmebogskommissionens planlagte rundbarbering af fædrelandsafsnittet i salmebogen.³³ Han påpegede, at danske salmer til det danske folk ikke var nationalisme, men at ”evangelisk fædrelandssang” tværtimod var den bedste modgift imod nationalistisk chauvinisme. Dermed tangerer han en meget ofte fremført påstand om, at nationalisme og fædrelandskærlighed er væsensforskellige.

Jesper Langballe udtrykte stor bekymring for salmebogskommissionens manglende historiske og æstetiske sans.³⁴ Den gamle salmebog var nok ikke den bedst tænkelige, men selv ”en gnostisk forløsningshymne som ’Nærmere Gud til dig’ udgør dog ikke nogen invasion af fremmed religiøsi-

³⁰ Niels Carl Lilleør, ”Munkesang, menighedssang og pulpitursang”, *Tidehverv* 54/6 (1980), 61-65.

³¹ Søren Holm, ”Gi’ Herren en hånd!”, *Tidehverv* 68/ (1994), 126-128 (126).

³² Søren Krarup, ”Sidste nyt fra salmebogskommissionen”, *Tidehverv* 70/9 (1996), 177-178 (178).

³³ Niels Carl Lilleør, ”Fædrelandsafsnittet i Salmebogen”, *Tidehverv* 74/ (2000), 149-153.

³⁴ Jesper Langballe, ”Salme-arkæologi og politisk korrekthed”, *Tidehverv* 71/2 (1997), 25-33.

tet som den, der er i vente.”³⁵ Man kunne med andre ord se igennem fingre med gammelt kætteri, fordi det nyere var langt farligere. Ifølge Langballe var der tale om ”kælenskab og politisk moralisme i en uappetitlig cocktail – og det ikke blot i Holger Lissners salmer.”³⁶ De salmer, Langballe især havde et godt øje til, var Hans Anker Jørgensens, Lars Busk Sørensens og Jørgen Gustava Brandts, og det skal retfærdigvis siges, at de fremdragne eksempler er aldeles rædselsfulde. Ikke over-raskende klagede Langballe desuden over, at Aastrup var blevet skammelig overset, hvilket måtte skyldes, at han var uglest af ”kultur-radikalismens litterære falanks: Torben Brostrøm og Klaus Rifbjerg.”³⁷

I en senere artikel kritiserede Langballe også ”pænheden og unions-økumenismen” for at ville bortcensurere alle spor af dansk tradition og folkelighed.³⁸ Og denne gang var kritikken ikke ledsaget af et forslag om at beholde den gamle salmebog og supplere den med et tillæg, men ligefrem med en trussel om skisma:

Overhøres protesten, vil Danmark næppe mere have een salmebog, der er fælles for landet. Behjertede folk vil formentlig gå i gang med en alternativ salmebog, måske flere [...]

Vi kan oplyse, at *Tidehvervs* salmebogsudvalg på internettet har beslaglagt navnet ’Danmarks Salmebog’. Det synes vi er en god titel. Så kan de danske menighedsråd vælge mellem den og unions-salmebogen.³⁹

Som så ofte før, kom det dog ikke så vidt. Med Tove Fergos udnævnelse til kirkeminister og hendes modstand imod den nye salmebog vejredes der kortvarigt morgenluft. Og i situationen betød det mindre, at hun til de umistelige salme henregnede ”Nærmere Gud til dig” og ”Jeg så ham som barn”,⁴⁰ netop de to salmer, der gjorde, at Jensen så bittert havde fortrudt sin medvirken til den foregående salmebog, *Tidehverv* nu kæmpede for at holde fast i. Da de grundtvigske til sidst erklærede sig tilfredse med indholdet, var salmebogen en realitet. Og hvordan *Tidehverv* så vil stille sig til den, når der om 30-40 år igen skal laves en ny, bliver det spændende at se.

³⁵ Ibid. 27.

³⁶ Ibid. 31.

³⁷ Ibid. 32.

³⁸ Jesper Langballe, ”Unions-salmebogen”, *Tidehverv* 75/5 (2001), 93-95.

³⁹ Ibid. 95.

⁴⁰ Claus Vincents, ”Fergo autoriserer salmebog”, *Kristeligt Dagblad* 29/5 2002, 6-7.

Songs and Sleeping Sickness in a Nigerian Village

Niels Kastfelt

In 1913, the first Christian missionary arrived in the small town of Numan in northern Nigeria. He was Dr. Niels Høegh Brønnum and was sent to Nigeria by the Danish branch of the Sudan United Mission. Numan was the main town of the Bachama people and remained the centre of missionary work throughout the twentieth century. Like most other Christian missionaries in nineteenth and twentieth-century Africa, Brønnum and his fellow missionaries worked through the local languages. Before arriving in Nigeria Brønnum had learnt the Hausa language, and once he settled in Numan he set out to learn Bachama. His evangelizing enterprise was at the same time a work of ethnographic and linguistic exploration in which he attempted to work his way into the culture and language of the Bachama in order to formulate the ideas of Christianity in the vernacular. The missionaries preached in Bachama and in Hausa and together with a Bachama man, Manzam Lamurde, Brønnum soon set out to translate the gospel of Mark into Bachama and had it published in 1915.¹

A singing encounter

The encounter between the Christian missionaries and the Bachama was - apart from countless other things – also an encounter of songs and singing. The missionaries brought with them a century-old European tradition of Christian hymns and singing, and soon after their arrival they began to compose new hymns in Bachama or Hausa, often using existing Bachama tunes. Brønnum composed his first hymn in late 1913 or early 1914 and used a Bachama tune, while the text was a version of the gospel of John 3:16.² Other missionaries followed his practice and contributed to what would eventually become a Bachama hymn book.³

By deciding to compose new songs to existing tunes the missionaries made a crucial choice which would link Christianity and the new hymns to the existing Bachama tradition of songs and singing, and this practice was soon taken up by Bachama Christians as well. Composers of songs had and have a high status in Bachama society and a composer – a *wanito* (pl. *waniye*) - composed both the texts and melodies of the songs. Songs were

¹ *Lemefeme da Yesu Kristo. Markus* (Shonga: British and Foreign Bible Society 1915).

² Niels H. Brønnum, "Den første Salme paa Bachama", *Sudan*, no. 6 (1914), 93; an English translation is included in Niels Kastfelt, "A Song in Kwa Bwatiye by Dr. N.H. Brønnum", *Linto*, vol. 1, no. 7, (1997), 5.

³ *Malamto Dymsey. Bachama Hymn Book*, (Minna: The Niger Press 1925).

composed on a wide variety of subjects and for many different occasions.⁴ Bachama Christians changed the *wanito* tradition by composing new Christian lyrics to old Bachama tunes, thereby merging the two traditions of missionary hymns and Bachama songs. They turned both themselves and the missionary composers into a kind of Christian *waniye* and thereby opened a new chapter in the history of both Bachama and missionary singing and songwriting. By making creative use of the wide variety of Bachama tunes they provided a strong continuity between traditional Bachama culture and Christianity, and by composing new Christian texts they Christianized the tunes and brought them into the Bachama church⁵.

The Bachama not only had a strong tradition of composing songs but also of staging ‘*wanito* battles’, ‘song battles’ or ‘songs wars’, where individual *waniye* composed songs against each other.⁶ This tradition was integrated into the encounter between the Christians of Bacahamaland and their opponents, and many songs – not the least songs of abuse, *dyemshi daha* – were exchanged between them. The religious and cultural polemics produced by the introduction of Christianity was often formulated in these songs which are important sources for both the history of Bachama songs and for the history of religious encounters in twentieth-century Bachama society.⁷ I shall present two such songs below, both occasioned by events in the Bachama village of Opalo in 1934. Both songs give us a glimpse into the importance of songs in the religious encounter, and both provide examples of how Bachama Christians adapted traditional culture and Christianized it.

Songs and sleeping sickness in Opalo, 1934

Opalo was one of the small villages along the Benue River, which came in contact with missionaries and Christianity in the early twentieth century. Unlike most other Bachama villages, however, Opalo was repeatedly struck by outbreaks of sleeping sickness, which made it a difficult village to live in. Many people died from the sickness or were forced to leave the village and settle elsewhere. This situation also affected missionary work pro-

⁴ On Bachama songs, see Phillips Stevens, Jr. *The Bachama and Their Neighbors: Non-Kin Joking Relationships in Adamawa, Northeastern Nigeria*, unpublished Ph.D. thesis (Northwestern University 1973), 238ff and Nicholas N. Pweddson, “*Dyemshi bondiha*: Bachama Praise Songs from Sondo to Rakuma Pwakono”, unpublished seminar paper, Department of African Languages and Literature, University of Wisconsin, 12 November 1973.

⁵ See Niels Kastfelt, “The Sounds of an African Christianity”, paper presented to the conference on African Lived Christianity, University of Lund, 16-18 March 2016; Idem., *Religion and Politics in Nigeria. A Study in Middle Belt Christianity* (London, British Academic Press 1994), 144-152.

⁶ See Stevens, Jr. 1973, 241-246.

⁷ See Kastfelt 2016.

foundly. Missionaries had visited Opalo regularly since the beginning of the 1920s, but the first evangelist to settle in Opalo was a young man from Numan called Joshua Opalo who started working there in the spring of 1930.⁸ In spite of the protests of his relatives, who warned him against the many evil spirits in Opalo, Joshua and his wife, Alizabatu, decided to settle there. The work went well for Joshua and Alizabatu and a large number of villagers attended their services and baptismal classes. Soon, however, sleeping sickness struck again. Both of Joshua and Alizabatus' children died, and in 1934 they were hit by the sickness themselves and had to leave Opalo. Missionary work was carried on by a young Bachama man called Eli who was the first man to be baptized in Opalo.

The sleeping sickness affected the entire village of Opalo, and the English colonial administration arranged for injections to be given to the villagers and cleared the trees around the village.⁹ But both the appearance of the sleeping sickness and the remedies taken against it caused controversy in Opalo. Bachama composers, *waniye*, wrote and performed their songs on the situation in Opalo. One *wanito*, Abari Sauta, composed a song lamenting the suffering of the people of Opalo and criticizing 'Jogi' (George, the English colonial administrators) for 'staying in the barracks' doing nothing to help the villagers (*Jogi no bo bariki ton salama*), and he criticized other Bachamas for hurrying to Opalo, not to offer their help but to take away the property of the diseased ones.¹⁰ Another *wanito*, Kadamare, composed a song where he contrasted the '*Batura twaye*', 'the good European' (the missionary who brought medicine to Opalo) and '*a dingumma*', 'the big-headed one' (the colonial officer who did not help the villagers).¹¹

The debate in Opalo was specifically about the sleeping sickness but, more widely, also a discussion about causality where people tried to identify the reasons for the sleeping sickness and thereby attempted to control it. Debates about causality were a common element in the religious encounters between Christians and their opponents throughout colonial Africa,

⁸ For this and the following account see Margaret Nissen, *An African Church is Born. The Story of the Adamawa and Central Sardauna Provinces in Nigeria* (Viby J.: Purups Grafiske Hus 1968), 138-139; Axel Pedersen, "Aarsberetning for Numan Station for 1935", *Sudan*, no. 6 (1936), 75-76; *Programme for the Launching of N 500,000.00 Appeal Fund for the New LCCN Church at Opalo, Saturday 4th April, 1992, by 9.00 A.M. at Opalo*, 1.

⁹ Provincial Annual Reports, vol. 38, Annual Reports 1935-1937, Annual Report on Adamawa Province 1935, by Captain G.M. Clifford, Acting Resident, Nigerian National Archives, Kaduna, Yola Prof., 37/A38, §24; Nissen, *An African Church is Born*, p. 138; interview with Rebeka Sadaro, Imburu, 16 September 1994.

¹⁰ Song by Abari Sauta from Opalo. This song was recorded in Opalo on 7 January 1997 and was performed by Pire Luka Hosea.

¹¹ Song by Kadamare from Opalo. The song was recorded in Opalo on 7 January 1997 and performed by the composer's son.

where an acceptance or rejection of Christianity often implied having to reflect comparatively on competing causalities, and so it was in Opalo in 1934. Public debate first of all focused on what had caused the sleeping sickness and how to control it. I have been able to get closer to this debate through an interview with a Bachama woman, Rebeka Sadaro, in her house in the Bachama village of Imburu in September 1994.¹² Rebeka Sadaro explained that she worked at the mission hospital in Numan at the time and visited Opalo regularly during the sleeping sickness in 1934. She went there to attend to the ill and to distribute injections and therefore had a first-hand experience of events.

Rebeka Sadaro explained that those Bachamas of Opalo who followed the traditional Bachama spirits, or *püle*, tried to heal the sickness by extracting 'bad blood' from the patients. They saw the sleeping sickness as a punishment by the powerful Bachama spirit *Hama Bolki* ('the lord of Bolki') who was angry, because the villagers had cut down the trees surrounding Hama Bolki's sacrificial ground in order to cultivate the land. When cutting down the trees they had spoilt a *körto*, a sacrificial pole, and immediately the villagers heard the great Bachama war drum, a sign of Hama Bolki's anger. This was intensified a bit later when they heard the sounds of horses, another sign of Hama Bolki's presence and anger. The Christians of Opalo interpreted the situation differently. To them the sleeping sickness was caused by the flies in the forest land around Opalo, and they therefore supported that the trees were cut down by the English District Officer.

Sleeping sickness, songs and religious encounter

I have argued that songs were an important medium of public debate in Bachama society, and also of the religious encounter in the 1930s. The Opalo crisis produced two new songs, one by the followers of the spirits, the other by the Christians, and between them they offered competing interpretations of the situation to the Bachama public¹³.

The first song was composed by the *jibwepüle*, 'the followers of the spirits', and belonged to the category of *dyemshi jibwepüle*, 'songs of the followers of the spirits'. It was performed by the *duwe da Nzeanzo*, 'the horses of Nzeanzo' who had a leading role in the worship of the greatest and most powerful Bachama spirit, Nzeanzo, near the village of Farai close to Numan. The name of the specific composer of the following song is unknown but the lyrics is as follows:

1.

¹² Interview with Rebeka Sadaro, Imburu, 16 September 1994.

¹³ Both songs were recorded during the interview with Rebeka Sadaro quoted in note 12.

Ndyehodye opalo
na gi a basa pwa ùlla kura shikan
mye ba mbom.

2.
Nzeanzo no bwe dauye
hye kullo Nzeanzo do bwe dauye dan bo?
hunò ba mud singi kwe shi yato nagi godi tayomi
Bwelle de mbage.

Translation:

1.
Village Head of Opalo
Even if you look for a healer at Bassa Pwa and bring him back here
We are going to die.

2.
It was Nzeanzo who tied his horses
Do you hear that Nzeanzo has come and tied his horses and let them stay?
I am going away, you useless people, even when I do not want (to say something)
My speech has ended here.

The general point of the first verse is that no matter what the Bachama do, they will die from the sleeping sickness. The song is addressed to the Village Head of Opalo and claims that even if the villagers were to call for a great healer from the village of Bassa Pwa, he would be unable to help them. In the second verse the *jibwepüle* explain the reason for the calamity: the sleeping sickness has been brought by Nzeanzo who has ‘tied his horses and let them stay’, i.e. he has let his horses bring the sickness to Opalo. The ‘useless people’ (the Christians) are unable to understand this reason for the sleeping sickness, and the singers conclude that they may therefore as well go away. There is no point in staying.

This way of explaining the sickness within the universe of the spirits was challenged by the Christians of Opalo. A few years later they composed a new song which was modelled on the *jibwepüle* song quoted above, in itself a sign of how closely religious debates were conducted within the same genres and idioms.¹⁴ The lyrics is as follows:

1.
Ndyehodye opalo
Ngwumoweno Eli a shaikan ba piyam.

2.
Yesu adi vo ngumowea
Yesu Kristi adi vo ngumowea murgon

¹⁴ The song was composed shortly after the installation of the Bachama chief Ngbale in 1941.

Ndi ba mur singon
Ndi ba murna
kada ma a luwo leda ma no.

Translation:

1.
Village Head of Opalo
The medicine against death which Eli brings helps us.
2.
Jesus came and gave medicine against death
Jesus Christ came and gave medicine against death and left it here
He will go on his own
He will come back
He who did not receive [Jesus' medicine] that is his own problem.

In its melody, theme and poetic structure the Christian song is closely modelled on the song of the *jibwepüle*. Like the traditional song it is addressed to the Village Head of Opalo. Instead of referring to a traditional healer being called in from Bassa Pwa and not being able to heal the villagers anyway, the Christian song refers to the Christian evangelist Eli who took over the evangelizing work in Opalo in 1934 after the departure of Joshua Opalo and his wife Alizabatu.¹⁵ The song refers to Eli bringing Western medicine to Opalo, which is expected to cure the villagers. Verse 2 is also modelled closely on the *jibwepüle* song. Instead of talking about Nzeanzo bringing his horses to Opalo and letting them stay there, the Christian singers refer to Jesus bringing 'medicine against death' and leaving it in Opalo. The singers then add the Christian message of the death, resurrection and coming of Christ – 'he will go on his own' and 'he will come back' – and they conclude by warning those who have not accepted the medicine of Jesus and the message of Christ that they will be on their own, 'that is his own problem'.

The Christian song offers an alternative explanation of the sleeping sickness which directly opposes that of the followers of the spirits, implying that the sleeping sickness in Opalo not only produced a song battle but also an epistemological battle of competing causalities. The song also offers one of many examples of religious continuity in the religious encounter in Bachamaland, because it is so closely modelled on the *jibwepüle* song that the melody and idioms used to propagate Christianity were taken directly from traditional Bachama religion.

Conclusion

The outbreak of sleeping sickness in Opalo in 1934 offers us a micro-historical look at the religious encounters taking place throughout Africa in

¹⁵ Nissen 1968, 138; Pedersen 1936, 75-76.

the nineteenth- and twentieth centuries. I have used the case to make two points: that songs were an essential part of this religious encounter and a prime medium of public debate on the religious transformation of African societies, and that songs demonstrate how closely Christian means of evangelization could be modelled on traditional religious practice, thereby creating patterns of religious continuity which may otherwise be difficult to detect.

Om at erfare nutid

Pausens betydning i musikken eksemplificeret fra Ferenc Fricsays 1960-indspilning af Verdis *Requiem*

Troels Engberg-Pedersen

Nils Holger Petersen og jeg deler en hemmelighed, som nu skal åbenbares: I maj 1961 hørte vi begge (i en meget ung alder: Nils Holger var 15, jeg var 12) en koncert i Falkoner Centret i København, hvor den ungarske dirigent Ferenc Fricsay dirigerede sit eget orkester, Radio-Symphonie-Orchester Berlin.¹ Programmet bestod (så vidt jeg husker) af Beethovens Leonore-ouverture nr. 3 (sikkert!), Brahms' Violinkoncert (med Yehudi Menuhin) og Dvoraks 9. symfoni, 'Fra den nye verden'. Koncerten var en ufor-glemmelig oplevelse, der har knyttet os sammen, lige siden vi opdagede dette fællesskab. Fricsay døde af kræft 1½ år efter koncerten i en alder af 48 år. Da jeg den 20. februar 2013 på 50-årsdagen for hans død ville mindes ham, havde jeg kun Nils Holger at henvende mig til.

I denne lille hyldestartikel til Nils Holger vil jeg først redegøre – ret udførligt – for, hvem og hvad Ferenc Fricsay var. Derpå vil jeg med et eksempel fra Fricsays indspilning fra 1960 af et kirkemusikalsk hovedværk, Verdis *Requiem*, forsøge at sige noget om pausens betydning i den klassiske musik for noget så vanskeligt som den menneskelige erfaring af nutid. Her vil jeg lade mig inspirere af en artikel af Nils Holger om et andet kirkemusikalsk hovedværk, Mozarts *Requiem*, hvor han trækker på Løgstrups refleksioner over fænomenet tid.

Først det lette:

Hvem og hvad var Ferenc Fricsay?²

Den store danske encyklopædi siger:³

Ferenc Fricsay, 1914-1963, ungarsk dirigent. Hans engagement ved Salzburgfestspillene i 1947 i Otto Klemperers sted skaffede ham international berømmelse. Bortset fra korte perioder i Houston og München virkede han til sin død i Berlin ved Städtische Oper og Berlins Radiosymfoniorkester. Langt de fleste af hans mange intense gramfonoptagelser er i dag genudgivet på cd.

¹ Jf. Lutz von Pufendorf, *Ferenc Fricsay – A Pioneer in Turbulent Times*: "A special train took the musicians to 13 cities including Munich, Copenhagen, Hamburg, Düsseldorf, London and Paris" (se www.ferenc-fricsay.net/inde.htm under Reviews and Opinions, 10.3.2016). Dengang var København en musikalsk storstad!

² Hans efternavn udtales på ungarsk således: Tag første stavelse af det engelske ord 'choice'. Glemte alt om '-ce' i det ord. Udtal så 'Fricsay' således: 'Fri-' + 'choi'.

³ Gyldendal, fra internettet, 9.3.2016.

Dermed er næsten intet sagt. Lidt udvidet kan man sige, at han (født den 9. august 1914) efter en supermusikalsk opvækst og ungdom i Ungarn i 1948 kom til Berlin. Da han i 1947 i en alder af 32 år var sprunget ind for den sygemeldte Otto Klemperer ved Salzburgfestspillene, blev han nærmest katapultet ind i en hektisk periode af musikalsk aktivitet på internationalt topplan. Centrum var Berlin, hvor han grundlagde RIAS-Symphonie-Orchester Berlin (senere Radio-Symphonie-Orchester Berlin og nu Deutsches Symphonie-Orchester Berlin). Da det 20. århundredes største tyske dirigent, Wilhelm Furtwängler, døde i efteråret 1954 (se ndf.), var Fricsay de facto den eneste værdige konkurrent til den senere så berømte Herbert von Karajan (f. 1908). Ikke mindst kastede Fricsay sig med liv og sjæl over det nye medium, LP'en (inkl. stereo fra slutningen af 1950'erne). Og hans diskografi er enorm.⁴

Men heller ikke det siger ret meget. I stedet gengiver jeg nu nogle samtidige vidnesbyrd. Formålet er at indkredse selve karakteren af hans musiceren. Hvad man i det følgende skal lægge mærke til, er beskrivelserne af hans prøvepraksis, hans humor, men også hans uhyre koncentration og forventning om det samme hos musikerne. Og så resultaterne: drama, lidenskab og følsomhed.

På internetsiden www.ferenc-fricsay.net/inde.htm kan man finde en række skarpttegnede karakteristikker af Fricsay.⁵ Jeg aftrykker først, hvad den store violinist Yehudi Menuhin sagde om Fricsay. Her taler han netop om den turné, hvor også København fik chancen for at høre Fricsay.

On tour with Fricsay

It is ideal when soloist and conductor can arrange for a series of concerts, for instance if they can go on tour together and have time to reach the essential musical truth that each one is striving for. I had this good fortune with Ferenc Fricsay. The tour we did together through Germany to Copenhagen, London and Paris will always remain in my memory as a musical and human experience that was both inspiring and touching. I was not only able to enjoy the complete agreement in our understanding of the works played in my part of the programme, but better I had the opportunity to watch and analyze the extraordinary way in which he dramatized each musical score. Each work became a novel fraught with human passion, with moments of crisis and thanksgiving, of joy and agony, all strung together in a continuous story, which his imagination wove in greatest detail. He created such drama in his music-making that it seemed to me he would need no other literature in his life.

⁴ Deutsche Grammophon, som var det eneste pladeselskab Fricsay indspillede for, har i 2014 og 2015 i anledning af 100-årsdagen for Fricsays fødsel (9.8.2014) udsendt to enestående kassetter: *Ferenc Fricsay. Complete Recordings on Deutsche Grammophon. Vol. 1 Orchestral Works. 45 CDs. Berlin 2014 (No. 00289 479 2691)* og *Ferenc Fricsay. Complete Recordings on Deutsche Grammophon. Vol. 2 Operas, Choral Works. 37 CDs. Berlin 2015 (No. 00289 479 4641)*.

⁵ Se denne hjemmeside under 'Reviews and opinions' (besøgt 10.3.2016).

Once when describing the New World Symphony of Dvorak, he conjured up a vision of immigrants arriving in New York, of their approach to this 'promised land', of pinnacles and spires rising out of the mist of their hopes, of their nostalgia and of their heartbreaking experiences, and I realized how important this dramatizing faculty was to the impact his interpretations had on the public. Only when the music he brought forth matched the vividness and color of his mind's picture were his emotions appeased; only then did that electric current which he generated strike as only music can, directly on the listener's heart. No wonder that he was such an outstanding operatic conductor, as he approached all music from a dramatic point of view.⁶

Drama og farve var centrale kendetegn for Fricsays musiceren.

Her er et glimt fra prøverne forud for Fricsays sidste koncertoptræden, refereret af den engelske musikjournalist Jon Tolansky:

Peter Poole played in the violin section of the London Philharmonic Orchestra when the Hungarian conductor Ferenc Fricsay was a guest in the first week of December 1961. He had been especially thrilled to take part in performances with conductors of the stature of Pierre Monteux, Charles Munch and Paul Kletzki,⁷ but, as he told me [...], 'Fricsay stood out from all of them. The rehearsals and concerts I played with him were mesmerizing, and I don't ever recall hearing playing of such intensity, color and perfectly balanced precision.'

Those concerts were in fact to be Ferenc Fricsay's final appearances. He had already been afflicted with cancer for many years, and that week, in great pain, he had superhumanly willed himself to energize and inspire the LPO. He could only speak in a whisper, but he magnetized everyone and they hung on every word he said, remembers Poole. 'I never forget the hushed sound he obtained in the slow movement of Bartok's Second Piano Concerto, which we were performing with Géza Anda.'⁸ It was astonishing, and actually terrifying to play. I don't recall anyone before or since who created such a spell-bindingly intense pianissimo from an orchestra.'

The substantial demand for his music-making, personified by performances of vivid characterization with sparkling detail, striking contrasts of color, vital rhythmic energy and richly expressive phrasing, had made him a prolific recording artist.

'Intensity, color and perfectly balanced precision'; 'spell-bindingly intense'; 'vivid characterization with sparkling detail, striking contrasts of color, vital rhythmic energy and richly expressive phrasing': Det kan ikke siges bedre.

⁶ Dette stykke er også aftrykt i kataloghæftet til *Fricsay* 2014, 81. Her lyder den sidste sætning dog således: "for he made opera out of all music".

⁷ Monteux, Munch og Kletzki var alle tre højt estimerede internationale dirigentnavne i deres tid.

⁸ Géza Anda var som Fricsay selv ungærer. Deres indspilinger af ikke mindst Bartóks tre klaverkoncerter har fortsat klassisk status. Fricsay selv skriver indtrængende om Bartók (og Mozart) i sin lille bog *Über Mozart und Bartok* (Kopenhagen/Frankfurt am Main: Edition Wilhelm Hansen 1962).

Og så et eksempel på Fricsays humor, fortalt af Aharon Shefi, som omkring 1950 (siger han) spillede trompet i en række opførelser af Verdis *Requiem* i Israel:⁹

I even have a little jocular story: We were touring through Israel with the superb performance of Verdi's Requiem. It was a very hot day when we went to Beth-Shan (an ancient Roman town) near the Jordan river. The performance took place at the amphitheatre. Many mosquitos "landed" on our manuscripts. Fricsay raised his voice and warned: "Please don't play the mosquitos!" His warning was accompanied by his unforgettable smile.

Fricsay i Houston, Texas: Fire and form

I efteråret 1953 dirigerede Fricsay for første gang Houston Symphony Orchestra, som på det tidspunkt på ingen måde var i amerikansk topklasse. Solooboisten, Laila Storch, som havde europæiske rødder, men var uddannet i Philadelphia, var på det tidspunkt ca. 33 år gammel og havde i 1950-1953 deltaget i den berømte cellist Pablo Casals' festival i Prades i Nordpyrenæerne. Hun skrev en række breve til sin mor om Fricsays besøg, som giver et unikt indtryk af begivenheden og ham selv. Jeg aftrykker her et udvalg af de bedste passager (med lidt rettelser, hvor der er brug for det; parenteserne er Laila Storchs egne forklaringer).¹⁰ Først om Fricsays optræden i november 1953.

23.11.1953:

Dear Mother,

It is really amazing how things happen – For the past two weeks we were subjected to the most horrible English conductor you can imagine – superficial, sarcastic, unmusical, etc. etc. I didn't even have the time to write you about him, as there was so much extra work too – but it was all disgusting, especially as they had built him up so, and are even talking of hiring him for Houston. Revolting! After his last concert on Friday night at the end of an 11 service week, we were all worn out and glad to see him go. On Saturday a.m. we had to start all over with two rehearsals and a *new conductor*. Now it's three days later and his one concert is over already – but it was night and day. This was actually one of the most thrilling symphony concerts I've *ever* experienced. You well know, it usually goes by week after week with only an occasional glimmer from perhaps some visiting soloist to spark up the scene [...] And how, this man, I could just tell as soon as he'd played *one* page of the Mozart Symphony (*Haffner*) at the first rehearsal, is an *artist* and a dedicated musician. No time for cracks or remarks like all the fakers; it took all his time and concentration

⁹ Shefi har taget fejl af tidspunktet. If. Pufendorf i *Ferenc Fricsay – A Pioneer in Turbulent Times* havde Fricsay "visited Israel once in 1954 and conducted Verdi's Requiem with the Israel Philharmonic in several Israeli cities".

¹⁰ Også disse breve findes aftrykt på hjemmesiden: www.ferenc-fricsay.net/inde.htm under 'Reviews and opinions' (besøgt 10.3.2016). For en ordens skyld: Dette er ikke nogen videnskabelig tekstudgave. Når Laila Storch, som skriver fremragende, i kampens hede skrev 'in an conductor' har jeg rettet det til 'in a conductor' osv.

just to work out the music – and what he did in three days was just sensational. His name is Ferenc Fricsay.

[...]Fricsay has nothing sham about him. He is demanding, but kind, and has a beautiful expression – especially when things go well.

The amazing thing is that he is young – about 40. This is fabulous for a conductor of his calibre. I didn't think there were *any* under 70. I can only compare this concert to how we felt when Bruno Walter¹¹ was here – that same purely artistic approach. All I can say is, if Europe can still produce something like this, then its great creative force has not died out. He has that extra *something* – intensity, character, integrity, nobility, all those qualities integrated with a remarkable actual technical control of an orchestra. - The blend of fire and form. As in all truly great artistic productions, it has to be the result of careful thought, working out and planning – nothing left to chance ever comes out. I've seen that so well with people like Tabuteau¹² and Casals. Analysis, but *intelligent* analysis, not useless picking like the fools do.

Tonight's concert was what I *thought* playing in a symphony orchestra should be – but I've seen it so rarely, as almost to doubt it existed. I was happy for Casals, but naturally that was all a small orchestra and we never had the chance to do *big works*. [...]This is the first glimmering I've seen that there may be, or rather *are*, some genius conductors under 50!

I just noticed that it is 1.30am. I guess I'd better get to bed, but I just had to write you about Fricsay.

Love, Laila

2.12.1953

The Fricsay concert is still the only thing that threw a little real light into this landscape. Just like a comet leaves its tail showing in the sky, so everyone here is still talking about it. Not just Marion and I went raving mad – everywhere we go we hear people speak of him. What a pity Houston only had him for three days, but I suppose we're lucky he hit here at all.

Det var ikke bare Laila Storch, der gerne ville have Fricsay knyttet tættere til Houston. I efteråret 1954 kom han tilbage i lidt længere tid, men afbrød opholdet efter nogle uger, da orkestrets administrative ledelse ikke ville give orkestret de betingelser, han syntes det skulle have.

8.11.1954

Fricsay's rehearsal of the Sorcerer's Apprentice¹³ this a.m. was wonderful – so amusing. All the details, but all directed toward the idea of getting across the story. He was in fine humour and told a funny story about Mengelberg.¹⁴

14.11.1954

¹¹ Bruno Walter (1876-1962) var en berømt østrigsk dirigent, der flygtede til USA under 2. verdenskrig.

¹² Marcel Tabuteau (1887-1966) var en fremtrædende fransk oboist, solooboist i Philadelphia Orchestra 1915-1954 og Laila Storchs lærer.

¹³ 'Trolldmandens lærling' af Paul Dukas, et af Fricsays showpieces.

¹⁴ Willem Mengelberg (1871-1951), berømt hollandsk dirigent.

We did our first Pop Concert with Fricsay last night and it was fabulous, as have been all the rehearsals on Strauss and Schubert. Never have I heard anyone conduct Strauss waltzes like he does! It is really the absolute ideal of Viennese spirit. Just what you imagine it should be – but imagine having that in *Houston*! We are all concerned that the audiences don't *really* seem to appreciate him yet, and that egg-head Roussel (*local music critic*) hasn't even been writing all-out for him as he should. If they lose out now, they'll never have a chance for another conductor of this calibre. You can't fool 85 musicians and I have never seen an orchestra so unanimously crazy about a conductor, and he even seems to get better. He was more at ease and relaxed while doing the Strauss and even told some jokes and imitated things that the music was supposed to represent and we were all in stitches (*laughing*). We played that *Tritsch-Tratsch Polka* for an encore and he described how I was supposed to depict old ladies yacking in a Café, and the way he did it, we just went all into hysterics.

I think the best thing of all is his sense of imagination and colour, because that really puts the final touch on the music, which so many conductors lack. The notes may all be mechanically perfect but that doesn't make music and how wonderful to find someone in this day of machine-like accuracy who still puts the first emphasis on the *really important* elements of music, while not neglecting the others.

After the experience of Casals, I just could never be happy with any other type conductor, which makes this even more amazing for me. Fricsay is for the singing line and beautiful sound, but he is conscious of everything else the music demands. - The subtle difference between a Rossini staccato and a Mozart staccato – etc. etc. - Such a sense of real style.

17.11.1954

Fricsay has a quick sense of humour – I sneezed during rehearsal of *Sorcerer* the other day (loud, as I often do, but had waited for a loud part of the music). He looked over and said, "But not after one!" and then when he started up again gave me a special downbeat for to sneeze!

30.11.1954

Did you hear that the great conductor Furtwängler died yesterday?¹⁵ This is really a loss to music. He was 68 – younger than many other conductors. (Bruno Walter is 78.) It is said he died of pneumonia, but I heard last summer already that he was very sick and he's never had such a robust constitution. It is really a shame.

4.12.1954

Remember, I as much as said I'd go anywhere if there were ever any opportunity to play with him ... and then he came to HOUSTON. And even more amazing, we weren't wrong. In fact, he seems more wonderful all the time. Naturally, it is not easy playing for him.

He has a million ideas and I have to change many solo parts and things as I've told you before, with someone else you might not like to do it. But the other day he came over to show me some ideas he had about my parts in the slow movement of Brahms 1st, and his explanations were so beautiful I thought, and showed what a real imagination he has, and how far he goes – not thinking of notes. In fact, it's the only time I've ever heard any conductor express those kinds of ideas about some phrases.

¹⁵ Furtwängler døde faktisk den 30.11.

He said the string introduction was to him something dark, all blue in colour – and then after all those measures, the oboe was to come in, and this passage to him was always like the voice of an angel bringing hope and he said, ‘But you don’t know Fidelio?’ – (I said I did), and he continued, ‘like when the first prisoner comes to the others and tells them there is hope of freedom,’ and so on, and then the second phrase, ‘This is like a shepherd, telling good things, but not to little animals, the listeners are the people and he is bringing good news to the people.’

Well, I’m sure I don’t know if I’ll be able to give him that impression in that passage, which also happens to be a difficult bunch of notes, (though I’ve never had trouble with it from that standpoint), but I thought even to express such ideas about the music shows a glimpse of what type of conception of music he has. Everything represents something and ... with such a really noble feeling. But whatever *type* of music he does, is equally in its right character.

I guess it’s a good thing I sent my Fulbright papers again, although not sure I would get in this time.¹⁶ B.F. (Before Fric say) I was at a point where I could quite happily have given up orchestra playing. I didn’t see any hope of its being the type of experience I’d once thought it could be, and after Prades, the contrast of coming back and working in music *just to earn a living* was too repulsive. There seemed no reason or justification for it in that light. But Fric say’s approach, the effort automatically justifies itself, because *it is art*. Even when he doesn’t get the complete or ideal result yet with us, the direction and artistic method is there. So that if all hopes of playing with him go, I’ll be in a real quandary. I’m even more convinced he’s the only conductor I could play for (at least at this point of the game) as I can’t take the disgusting unfair and sham human approach of most of them.

All I’ve seen including (*several famous conductors of the mid-20th century*) are charlatans compared to Fric say. You could compare him to someone of the type of Bruno Walter, and in kindness to the musicians, he is as fine as Casals was in Prades. I never expected to see this in a professional symphony conductor.

7.12.1954

Last night we played undoubtedly the greatest performance of Brahms 1st that I’ve ever been involved in. I remember doing it with Ormandy, Hilsberg and Golschmann among others.¹⁷ [...] I could barely wait for it to be over. Fric say really conducted with great freedom last night and as if he were inspired. I tried my best to play well. Didn’t think it was all it could have been, but I really blew hard and worked anyhow, and a lot of people said afterwards that I’d played “like an angel”.

I’ve never seen anything like Fric say in a conductor. His face makes you feel you want to give *more* than you can and the result has really something of goodness and nobility in it. No wonder the orchestra tries its best to play for someone who acts the way he does with them. They try to play for the rats and the tyrants too, but the spirit is different and the atmosphere is more of tenseness than of real music making [...]

¹⁶ Laila Storch søger tydeligvis væk fra Houston. Hun fik faktisk senere et Fulbright research grant.

¹⁷ Eugene Ormandy (1899-1985) var et af toponavnene blandt amerikanske dirigenter (om end oprindeligt født i Ungarn). Han var chefdirigent for Philadelphia Orchestra 1938-1980. Alexander Hilsberg (1900-1961, f. i Polen) var først koncertmester (violin) for Philadelphia Orchestra, siden fik han dirigentopgaver. Vladimir Golschmann (1893-1972, f. i Paris) var primært chefdirigent for St Louis Symphony Orchestra.

We've been observing quite strict protocol and not speaking to him to congratulate him after concerts or anything – as the *whole orchestra* claps wildly on stage for him every time. But last night was just too great. ...

Men galt skulle det jo gå:

12.12.1954

Friday night some of us were invited to that oilman's place (the one with the guns in a glass case and all the records). It was arranged that Fricsay could come and bring some of his European recordings. It was the *first* time that any of us have seen him informally *anywhere* outside of the Music Hall, so it was quite an occasion. And that it really turned out to be before the evening was over. The records were marvellous, but at the end, he told all. Too long to go into details, but all are interesting and coincide with what Marion and I had already gleaned. Anyhow, the Board obviously lacks vision and Houston is missing the most unique opportunity in the world to become musically great. He had presented his plan, (which was definitely *big*) but they couldn't see it. He was thinking on a *five years* basis. New hall, (he says musicians must have their own place with lockers, etc.) – he wanted *more* players and a higher minimum wage, but wouldn't have changed *any* of the principal chairs. Well. It's just all too beautiful. He had to know by December 1st and had told them so way back last spring. All they offered him was another 16 weeks (at an even higher salary for him). He said he couldn't be earning fifty or sixty thousand and think that a first class musician in front of him was only getting two or three, and had to work in stores to live through the summer.

He said, "I am no Jesus Christ, but I can't stand this kind of social injustice." He said, "These millionaires and board members all came in black ties and tux to the first concert and haven't been since. They want me to come to their big dinners or be photographed with them – they give about \$300 to the symphony. I can afford to buy myself a dinner – why don't they give it to the orchestra? For me, it is an honour to be photographed with Toscanini, but what do I care for this sort of thing", etc. etc. - He really expounded.

Johnson¹⁸ has constantly interfered with his programs and he's had to suffer such undignified treatment here. He said now it is too late. Last week he *signed* one month Vienna Opera, one month Munich, one month Concertgebouw, one month recordings,¹⁹ etc. etc. and he only has a few weeks available to America or Houston. I actually hope he *doesn't* take a short guest stay here. It would be too awful, after the possibilities there were. Anyhow, I'm glad we had sort of a warning before. Naturally the next morning the whole orchestra knew and was just in a gloom. Never saw such depressed people.

The way the most blasé members of the orchestra talk about Fricsay – the 1st horn said he is one of the few *great men* he's ever seen. "Maybe there are three like that." Among orchestra conductors, it's very likely there aren't more. When I think of these seven weeks and he's never insulted or humiliated one musician or ever screamed or raised his voice to get what he wants!![...]

¹⁸ Tom M. Johnson (1912-1996) var orkestrets manager 1948-1973.

¹⁹ Disse kontrakter viser Fricsays unikt centrale placering i Europa på dette tidspunkt: Wiener Statsoper, München, det fremragende Concertgebouw-orkester i Amsterdam.

His ideals and artistic principles are so high and full of integrity that he seems like something from another age and it is hard to realize he is only forty – which means he wasn't even born until 1914.

Som det ofte kan gå ved et første møde mellem mennesker, fik Laila Storch med det samme fat i det centrale: 'intensity, character, integrity, nobility' og en 'blend of fire and form'. Og det er så det, man fortsat kan høre på de enestående, genudgivne CDer. Specielt interessant i vores sammenhæng er her forholdet mellem indspilninger af det samme værk, før og efter at Fricssay to gange blev opereret for kræft sidst i december 1958 og først i januar 1959, efterfulgt af 9 måneders rekreation. Fx er der en mono-indspilning fra september 1953 (med Berliner Philharmoniker) af Dvoraks ultimative, 9. symfoni og en stereoindspilning af det samme værk (med samme orkester) fra oktober 1959. På samme skyhøje niveau er der en monoindspilning fra juli 1953 (med Berliner Philharmoniker) af Tjajkovskijs ultimative, 6. symfoni og en stereoindspilning af det samme værk (med hans eget Radio-Symphonie-Orchester Berlin) fra september 1959. Lighederne er slående: klarheden, lethed, fleksibiliteten i tempi og den glødende intensitet. Men der er også tydelige forskelle: først og fremmest langsommere tempi indimellem, som blot forøger intensiteten frem for det modsatte. Det er dette, vi skal bruge, når vi nu skal reflektere over menneskets mulighed for at erfare nutid i pauserne i musikken.

Petersen og Løgstrup om det 'fiktive rum'

I et af sine seneste arbejder spørger Nils Holger Petersen (NHP) om, hvad et musikalsk værk er.²⁰ Er det værket som forestillet af komponisten? Er det det nedskrevne og/eller trykte partitur? Er det partituret realiseret i lyd ved en given lejlighed? Spørgsmålet er spændende, da man også kan stille et lignende spørgsmål i forbindelse med enhver tekst: Er den teksten som tænkt af forfatteren (næppe)? Er den teksten, som den foreligger tænkt eller trykt – så at sige realiserbar af en læser? Eller er den teksten, når den er realiseret af en læser? Hvor NHP hælder til den sidste mulighed for et musikalsk værk (det er så at sige artiklens pointe), hælder jeg selv nok snarere til mellempositionen, hvad tekster angår. Men lad det ligge her.

For at forstå, hvad det musikalske værk er, når det realiseres i en konkret lyttererfaring, griber NHP ud til filosofen K.E. Løgstrups analyse af fænomenet tid i *Skabelse og tilintetgørelse* (1978) ss. 11-45. Løgstrup indfører her begrebet om et 'fiktivt rum', som NHP vil bruge i sit eget øjemed (jf. 'imaginary space' i artiklens titel). Løgstrup vil finde en måde at forstå erfaringen af nutid på. Fortiden erfarer vi i erindringen, fremtiden i

²⁰ Nils Holger Petersen, "The Notion of an Imaginary Space in Music: Interpreting Mozart's Requiem in Liturgical, Denominational, and Secular Contexts" (21 pp., under udgivelse). Tak til Nils Holger for at have vist mig denne spændende artikel.

en eller anden form for 'fremadrettet' forestilling. Men hvordan kan vi *erfare* nutiden – som jo hele tiden forsvinder mellem fingrene på os og er blevet til fortid, før vi har grebet den? For at forstå, at vi dog i det mindste kan have en vis erfaring af nutiden, før den er forsvundet ind i tilintetgørelsen, spørger Løgstrup, hvad der indgår i, at vi kan høre en melodi:

Tilintetgørelsen og dens manifestation i tidens irreversibilitet skal [...] til, for at vi kan høre en melodi. Men det er ikke nok, der skal mere til, så vist som en melodi ikke bare er et forløb. Til en melodi hører ikke kun, at leddene kommer i den rigtige rækkefølge. Til en melodi hører også skikkelse. Skikkelse kan imidlertid ikke tiden, [men] kun rummet give et forløb. Når lyden, der er til i tiden, i musikken bliver til toner, der sammenfattes til en helhed, der har form og struktur, sker det i et fiktivt rum.²¹

Meningen med den næstsidste, sære helmening er vistnok, at kun rummet (modsat tiden) kan give skikkelse til et forløb. Et forløb kan kun få en skikkelse (dvs. en form og struktur) ved hjælp af skikkelsens rumlighed. Løgstrup er nemlig ude efter at vise, at 'oplevelsen af tid er betinget af det værendes tidløse uforanderlighed', nemlig i det rumlige. Man kunne rigtignok sige: 'Et rent tidsobjekt, noget der er så rent og skært et forløb som en melodi, er vi i stand til at holde igen på, og her er der dog intet uforanderligt, intet tidløst, intet rumligt.' Men Løgstrup svarer igen: 'Men det er der, der er formen, der er strukturens, skikkelsens, helhedens og enhedens fiktive uforanderlighed og fiktive tidløshed, der hører hjemme i et fiktivt rum.'²² Helt nede på jorden er tanken den, at vi kan erfare nutid på samme måde, som vi *kan* høre en *hel* melodi, hvis enkelte dele jo ellers deler al nutids skæbne: at den er fortid, før vi får opfattet den. Når vi i det enkelte øjeblik hører en hel melodi, giver vi øjeblikket *udstrækning*. Det er forudsætningen for, at vi kan erfare øjeblikket som nutid.

Pausen er endnu bedre end melodien

Jeg vil nu forsøge at vise, at pausen i et stykke klassisk musik er endnu bedre egnet end melodien til at anskueliggøre, hvordan vi (trods alt) kan erfare nutiden, før den er forsvundet. I *Ferenc Fricsay* 2015 er der (ligesom vi så det ovenfor med Dvorak og Tjajkovskij i *Fricksay* 2014) flere indspilninger af det samme værk fra før og efter 1958-59. Det gælder fx det kirkemusikalske hovedværk, som Verdis *Requiem* ud fra enhver betragtning er. Værket viser, at uanset hvor distanceret Verdi selv var fra den katolske kirke, så troede han i dette værk i allerhøjeste grad på Gud! Man kunne derfor sagtens videreføre Nils Holger Petersens analyse af

²¹ K.E. Løgstrup, *Skabelse og tilintetgørelse, Metafysik IV* (København: Gyldendal 1978), 38-39.

²² Alle tre citater er fra Løgstrup 1978, 38.

Mozarts *Requiem* i den nævnte artikel til også at omfatte dette værk, fx i hans redegørelse for 'det sublime' i Mozarts kirkemusikalske værker. Og når Petersen taler om 'the terror-struck awe of the confrontation with the divine' i forbindelse med 'Rex tremendae majestatis'-afsnittet i Dies irae-satsen af Mozarts *Requiem*,²³ så kan man uden videre applicere det på Verdis gengivelse af det samme afsnit i hans eget *Requiem*.

Her drejer det sig imidlertid om erfaringen af nutid. Jeg må forklare lidt. Verdis *Requiem* begynder med et Introitus: Requiem Aeternam:

Requiem aeternam dona eis, Domine.
Et lux perpetua luceat eis.

Satsen videreføres således:

Te decet hymnus, Deus, in Sion,
[Et tibi reddetur votum in Jerusalem]
Exaudi orationem meam
[Ad te omnis caro veniet.]

I begge stykker er det orkester og kor, der er involveret. Solisterne kommer først i det efterfølgende Kyrie eleison. Helt til at begynde med er orkestret alene, primært strygerne. De begynder med et motiv – lad os kalde det 'sorgmotivet' – som på sin vis rummer hele det timelange værk i en nøddeskal. Du kender sikkert Johann Strauss' 'An der schönen blauen Donau'. Hovedtemaet her begynder med en berømt treklang, der stiger to tertser op fra grundtonen. Syng det for dig selv! Lad nu, som om der er kommet en sky for solen, mens du glider hen over Donau. Syng motivet igen, nu ikke i dur, men i mol. Sæt så tempoet ned, og begynd *ovenfra* og bevæg dig *ned* mod grundtonen i modsat retning af retningen hos Strauss. Syng det motiv, du nu har fundet frem til, *langsomt* til ordet 'Wiesengrund' med en særlig, sukkende længde i 'Wie-'. Så har du første del af sorgmotivet hos Verdi. Men han fortsætter. Når du er kommet ned til grundtonen, skal du fortsætte tre toner videre ned tone for tone som på en trappestige (og stadig i mol) – til ordene 'Bleibe bei mir'. Så har du hele sorgmotivet hos Verdi.

Nuvel: Efter denne rene orkesterindledning kommer koret så ind med sit Requiem, langsomt og pianissimo. Med Te decet hymnus osv. får både kor og orkester nye kræfter i en mere tillidsfuld bøn til Gud. Da det så er færdigt – sker det! Hvad der sker, er, at orkestret – efter en pause – gentager sorgmotivet helt fra begyndelsen, hvorefter koret igen kommer ind med sit langsomme Requiem. I Fricssay-indspilningen fra 1953 varer hele Requiem-satsen (inkl. Kyrie eleison-delen) 8 min. og 22 sek. Og den nævnte pause før gentagelsen fra begyndelsen varer 1-1½ sekund. I

²³ Petersen, under udgivelse, 9.

indspilningen fra den 23. oktober 1960, som er en direkte radiooptagelse, der først er udgivet langt senere, varer hele satsen 10 min. og 55 sek., og den nævnte pause varer ... 5 (fem!) sekunder.

Hvad sker der her, når man kender stykket? Man ved på forhånd, at det dybt bevægende sorgmotiv skal komme tilbage. Og man venter, venter og venter på det. Her er tilhørerens opmærksomhed virkelig spændt til det yderste. Her har musikfremførelsen en helt overvældende intensitet – samtidig med, at der *intet som helst sker!* Her hører og opfatter man nutiden.

Årsagen er selvfølgelig klar. Pausen binder sammen. Den kommer efter noget og følges af noget. Men i dette konkrete tilfælde – her i dette enestående værk og i denne enestående indspilning – er før og efter bundet uløseligt sammen i forventningen om det fremtidiges komme på en sådan måde, at tilhørerens opmærksomhed er totalt spændt ind mod det nutidige øjeblik. Her erfares nutid.

Musik og nådens mulighed Niels Holger Petersen og den tvetydige sekularisering

Christian Verdoner Larsen

Großer Herr, o starker König,
liebster Heiland, o wie wenig
achtest du der Erden Pracht!
Der die ganze Welt erhält,
ihre Pracht und Zier erschaffen,
muß in harten Krippen schlafen.¹

Da jeg mødte Nils Holger første gang var det i en to timer lang samtale på hans kontor, hvor jeg stædigt forsøgte at overbevise ham om, at jeg ville grundlægge en splinterny musikfilosofi, der skulle åbenbare meningen med livet og musikken. Emnet var der for så vidt ikke noget galt i, og siden da har NHP med en lige så stædig stringens – parret med en utrættelig generøs og skeptisk åbenhed – taget mine ideer alvorligt og samtidig tvunget mig til at konkretisere, underbygge og præcisere. Kun langsomt blev jeg overbevist om, at den eneste holdbare måde at tænke stort på er at tænke småt, grave sig ned i stoffet og de historiske referencer, blive konkret og opdage, hvordan både fortid og nutid er helt vildt underlig – og hvordan netop det at tænke historisk medfører aktualitet.

I Nils Holger Petersens tekster kan den grundige, historiske kritik således bruges til at blotlægge nogle store spørgsmål. Mere præcist, så er NHP's enorme produktion side om side med den grundige sans for detaljer og ekskurser, vejledt af nogle store ideer, der udløber af en omfattende men ofte overset strømning i den kulturteoretiske modernitetstænkning, der ser den europæisk-klassiske musiktraditions bidrag som væsentlig og central for forståelsen af vores åndshistories arv, muligheder og vilkår frem til i dag. Vidt forskellige udgreninger af denne tænkning i dag kan ofte spores tilbage til en underliggende inspiration fra Thomas Manns musikroman *Doktor Faustus* (1947), der selv er inspireret af blandt andre Adorno, Kierkegaard og Nietzsche, og hvori netop meningen med livet og musikken er på spil, idet modernitetens musikalske og kunstneriske krise samtidig er den fiktive komponist Adrian Leverkühns eksistentielle krise og samfundets katastrofale korrumpning i umenneskelighed, krig og nazisme.

Et andet væsentligt anknytningspunkt er Max Webers sekulariserings-teori, der fx inspirerede amerikanske H.G Koenigsberger og i dag den bemærkelsesværdige kinesisk-britiske forsker Daniel K. L. Chua. I Danmark findes dertil en karakteristisk teologisk og musikhistorisk vinkling på

¹ Fra J. S. Bachs Juleoratorium

tankegangen bl.a. takket være Jørgen I. Jensens referencerige bøger og essays, der både henviser til Mann, Adorno, Kierkegaard, Weber og Koenigsberger. I samme arv findes Nils Holger Petersens produktion, hvori teorien kvalificeres yderlige. Ifølge det kirkemusikhistoriske narrativ står det således klart, at den klassisk-europæiske musik på godt og ondt er emanciperet kirkemusik – åndeligt barn af kristendommen, fra munkenes opfindelse af den flerstemmige sang, muliggjort af den bl.a. kirkepolitisk motiverede opfindelse af noderne², til den tvetydige og vildtvoksende sekularisering i reformationens slipstrøm. Det er dette narrativ, som Nils Holger Petersen igennem årtierne har omsat i kunstnerisk og akademisk praksis.

Et åndeligt gennembrud

Tilbage i 1978 havde NHP en artikel i studentertidsskriftet *Kredsen*, der lå i forlængelse af et Jørgen I. Jensen-seminar om Thomas Manns *Doktor Faustus*, og allerede her er linjen klar: Titlen ”Den tvetydige sækularisering” sigter til en lang historisk proces, der forbinder musik, kristendom, reformation og modernitet. Denne proces ledes frem til en tvetydig postmodernisme, der vakler mellem ren meningsløshed og muligheden for et post-ironisk håb om guddommelig nåde. Udtrykket for dette håb er selvfølgelig musik – i en hemmelighedsfuld forbindelse mellem moderne kompositionsmusik og en genvindelse af middelalderens åndelige aktualitet.

Der tales kort fortalt om et ”åndeligt gennembrud” i den vestlige verden, hvor den fortvivlelse og kunstneriske krise, der hersker i den ”snævrere modernistiske kultur”, forløses i en fornyet, blotlagt *mulighed* for i fuld alvor ”at stille Luthers spørgsmål efter den nådige Gud”. På protestantisk vis søges således ikke en musik, der er ”dus med menneskeheden”, eller som på magisk vis kan hele en sønderbrudt verden, men i stedet en kunst der via et kendskab til den yderste fortvivlelse kan genvinde fornyet håb og kunstnerisk autenticitet.³

En sådan konklusion ligner et program for NHP’s næste fyrre års virke som akademiker og komponist og vækker genklang ikke kun i senere artikler fra hans hånd, men findes også i dag tilsvarende i andre sammenhænge hos moderne musikfilosoffer, fx den nævnte Daniel Chua, der som et svar på musikkens moderne emancipationskrise i artiklen *Music as the*

² Se Nils Holger Petersen, ”Carolingian Music, Ritual, and Theology”, *The Appearance of Medieval Rituals: The Play of Construction and Modification*, red. Petersen et alii (Turnhout: Brepols 2004), 13–31.

³ Nils Holger Petersen, ”Den tvetydige sækularisering – musikken i det tyvende århundrede – belyst ved hjælp af Thomas Manns roman *Doktor Faustus*”, *Kredsen*, årg. 45, nr. 2-3 (1978), 64-79.

*Mouthpiece of Theology*⁴ til slut tentativt rekurrerer til en luthersk idé om musikalsk aktivitet som en guddommelig gave, frem for musik som en værk-orienteret erstatningskult i en meningsløs verden.

For at uddybe perspektivet i dette vil jeg i det følgende kort udlægge det analoge æstetiske problem i musik og kristendom med udgangspunkt i Kierkegaard og Adorno, efter jeg har gjort rede for det musik-idehistoriske perspektiv, samt baggrunden for den åndelige krise, som den neo-lutherske konklusion forsøger at svare på. Dette lægger op til en fornyet diskussion af musikkens status i Manns *Doktor Faustus* – og i dag.

Afmusikaliseringen af verden

En inspirationskilde for både Jørgen I. Jensen og Nils Holger Petersen har været H.G Koenigsbergers essay ”Music and Religion in Modern European History” fra 1970, der via en historisk udredning argumenterer for, at netop musikken i den vestlige kultur udfyldte den tomme plads, religionen efterlod.⁵ Luthers uforbeholdne kærlighed til musik fremhæves herunder som et kirkemusikhistorisk *carte blanche*, der tillod musikken at udvikle sig frit og med tiden erstatte sin teologiske ”søster” som det primære objekt for vest-erlændingenes religiøse følelser. Dette narrativ fremstilles som en slags ekskurs af Max Webers sekulariseringstese, idet Weber i indledningen til *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* nævner den europæiske musik som et særligt karaktertræk for den vestlige civilisationshistorie, på linje med kapitalisme og *science*. Weber integrerede i øvrigt selv den europæiske musiks emancipationshistorie i sin teori om den vestlige rationaliseringsproces og ’af-fortryllelsen’ af verden.⁶

Så sent som i 2011 bemærker Daniel Chua, hvordan det musikalske perspektiv allerede ligger i det engelske ord (*dis*)-*enchantment*: ”The ancient cosmos was literally *enchanted* – it sang”, siger han og henviser til den årtusindgamle ide om sfærernes musik. Den musik-idehistoriske pointe er således det bemærkelsesværdige, at den store vestlige musik opstod i takt med, at ideen om den kosmiske musik blev kompromitteret – som om den klingende musik erstatter og udkonkurrerer den antikke idé om verdens harmoni – med et kritisk og omfattende meningstab til følge, der omvendt også får betydning for tonekunstens udvikling og selvforståelse. Idet musikken nemlig ikke længere kan legitimere sig i en ekstern musikalsk ord-

⁴ Daniel Chua, ”Music as the Mouthpiece of Theology”, *Resonant Witness: Conversations Between Music and Theology*, red. Jeremy S. Begbie & Steven R. Guthrie, (Cambridge: Eerdmanns 2011), 137-161.

⁵ H.G Koenigsberger, ”Music and Religion in Modern European History”, *The Diversity of History, Essays in Honour of Sir Herbert Butterfield*, red. J.H. Eliot & H.G. Koenigsberger (London: Routledge) 1970, 35-78.

⁶ Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, (München: Drei Masken Verlag 1921).

en, men på ægte beethovensk vis skal være sit eget, frie og uafhængige udtryk, lades den alene tilbage som en fritsvævende konstruktion – som et rent subjektivt udtryk, der ikke stemmer godt overens med fordringen om at skulle være religionserstatning.

Dette moment kan betegnes som det store paradoks i den vestlige musikforståelse. Frem til romantikken erstatter musikken på den ene side metafysikken og religionen i den borgerlige kultur – samtidig med at den fra og med oplysningstiden blev anset som subjektets autonome udtryk.⁷ Det er i perspektivet af en sådan paradoksal, post-musikalsk virkelighed, at Chua i 2011 kan anse den klassiske musiks historie som værende ”embroiled in som of the most significant questions of our time”, samtidig med at han kritiserer idéen om en absolut, autonom musik, idet netop denne musik forholder sig negativt/konstruktivt til den post-harmoniske verden. På samme måde er det musikkens negative potentiale, der fremhæves fra Kierkegaard til Adorno og Mann. Det spørgsmål, som efterlades, bliver med andre ord det post-hegelianske: Gives der en sand musikalsk forsoning midt i modernitetens øde? For Kierkegaard initierer spørgsmålet i *Enten-Eller* (1843) den lange eksistentielle livsvandring på tværs af æstetik, etik og religion, og hos Thomas Mann bliver spørgsmålet afgørende for den europæiske civilisations skæbne, ligesom hos Adorno, der i øvrigt parallelt med civilisationskritikken fremhæver nødvendigheden af at forholde sig (kritisk) til dette spørgsmål som drivkraften i musikkens udvikling fra Beethoven til Schönberg.

Det er den indre spænding mellem subjektivitet og sandhedskrav der gør, at man kan se en nødvendig sammenhæng mellem den romantiske ide om musik og dens sammenbrud, som falder sammen med opkomsten af den atonale musik, der igen på sin vis forholder sig til det samme problem, men nu – ifølge Adorno – reflekteret og negativt, idet ”den store musiks filosofiske arv kun tilfalder det, der forsmår arven”.⁸ Musikhistoriens kongerække af store kanoniserede kunstværker bliver således omgærdet med et forbud, der i vort perspektiv minder om protestantismens ikonoklasme og kritik af helgendyrkelsen, der som parallel til musiklivets vanskeligheder hos Adorno sætter det religiøse liv i en kritisk position.⁹

Også Nils Holger Petersen tager i 1978-artiklen afsæt i negativitetens potentiale, og ”svaret” for ham bliver så at sige tvetydigheden eller uafgjorthedens åbenhed – håbet, nåden, religionen. Begrebet om den ”tvetydige sekularisering” kan således forstås som en måske mere luthersk og mindre deterministisk modsvar til Adornos fortvivlede oplysnings-dialektik, hvor troens genkomst er en trussel og ikke et håb.

⁷ Se ”Musik” i *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, bd. 6 (Schwabe: Basel 1984), 242-257 (250).

⁸ Theodor W. Adorno, *Den ny musiks filosofi* (København: Tiderne Skifter 1983), 17.

⁹ Jeg har uddybet dette ved et paper på Fourth RefoRC Conference i Bologna 2014.

Den tvetydige sekularisering

Begrebet om sekulariseringens tvetydighed signalerer påstanden om, at den ofte tematiserede sekulariseringsproces, der præger den vestlige civilisationshistorie, ikke kun er en éntydig proces fra *mythos* til *logos*, men virker begge veje: De kulturprodukter, dvs. særligt musikken, som udspringer af en emancipation fra kulten, vedbliver at stå i forhold til dette ophav som den negerer, og således vedbliver selv den emanciperede musik at være åben for teologisk fortolkning og sågar mulig liturgisk betydning.

Dette udgangspunkt for Nils Holger har fulgt ham fra bogen *Kristendom i musikken* (1987), hvor eksempelvis fortvivlelsen og den yderste håbløshed i Schuberts *Winterreise* fortolkes i et kristent narrativ, til bl.a. opslagsartiklen ”Classical Music” (2011) i *Encyclopedia of the Bibel and its Reception* (Berlin: de Gruyter,), hvor NHP er hovedredaktør på artiklerne om den musikalske reception. Også her refereres der til Manns *Doktor Faustus*:

Mann’s construction, which takes issue with the full history of ‘classical music’ from the Middle Ages to his own time, integrates this story into a complex narrative, weaving together the rise of the Nazi regime and the breakdown of humanism in pre-Second World War Germany in a framework of the history of Christianity.¹⁰

Dette makroskopiske, kulturkritiske narrativ – og den for en umiddelbar betragtning lidet flatterende sammenkobling mellem musik, kristendom og nazisme – er endvidere inspireret af Adorno, i hvis oplysningsdialektik *logos*’ faretruende tilbageslag i *mythos* bestemt ikke lover håb eller nåde. Alligevel handler Adornos musikfilosofi ikke om andet end nødvendigheden af at forholde sig realistisk til muligheden for en utopisk, musikalsk forsoning, der transcenderer samfundets barbari og ideologiernes undertrykkende og løgnagtige mytologier – en mulighed, der for ham kun kan søges via Schönbergs musikalske konstruktivisme. Når Adornos musikfilosofi imidlertid refereres med stor nøjagtighed i Manns roman, så bliver den lagt i munden på ingen andre end djævelen, i skikkelse af en ”bebrillet musikintellektuel” (dvs. Adorno),¹¹ og spørgsmålet bliver i forlængelse heraf, om der i det hele taget gives et håb for musikken, såvel som for det vesterlandske samfund.

Det er på dette punkt, at Nils Holger Petersen holder fast i en tvetydighed, der giver en åbning, hvor intet er afgjort på forhånd. I muligheden for

¹⁰ Online adgang via rex.kb.dk (set 26. marts 2016)

¹¹ Se kap. 24, djævlesamtalen i romanens midte. Idet djævelen tager skikkelse af den bebrillede musikintellektuelle citerer romanen næsten ordret lange passager fra Adorno’s på det tidspunkt udgivne *Philosophie der Neuen Musik* (1949), som Mann i ufærdig form havde adgang til via Adorno selv.

at bearbejde Holocaust og samfundets barbari teologisk og musikalsk ligger der ikke kun et forræderi – som Adorno ville opfatte det – men også et sandt håb. I forlængelse af ovenstående citat konkluderer NHP således om Adorno og Mann, at

their interpretations of the history of ‘classical music’ provide possible – and ambiguous – narratives making it plausible that the musical confrontations with tonal tradition can be read in the light of Christian and biblical traditions.

Den historisk-informerende fastholdelse af *muligheden* for et *tvetydigt* narrativ, der ikke ender i ren forsagelse, men tværtimod er både konstruktivt og produktivt, er for mig at se Nils Holger Petersens bidrag til den omtalte tradition for musikalsk modernitetstænkning, der placerer det musikalske fænomen i hjertet af den vestlige modernitetshistorie. Den kirkemusikhistorisk informerede mulighedsåbning kiles ind hos både Kierkegaard, Adorno og Mann, idet ikke mindst de teologiske referencer tages alvorligt – referencer, som i øvrigt knytter dem sammen indbyrdes, hvilket jeg kort vil redegøre for i det følgende.

Protestantisk æstetik

Adornos første hoveddel om Schönberg i *Philosophie der Neuen Musik* om musikkens umulige stilling i en disharmonisk og inhuman virkelighed, hvor vi særligt efter Holocaust må indse, at ”der Himmel nicht voll der Geigen hängt”, slutter mytologisk:

Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu kennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen. Keiner will mit ihr etwas zu tun haben [...] sie verhallt ungehört, ohne Echo.¹²

Der er altså tale om en i enhver forstand *uhørt* musik – en afmægtig fiasko, en ”flaskepost”, ingen vil vide af. Nils Holger Petersen er ikke sen til at fremhæve, hvordan denne passage indeholder en reference til Bibelens Kristus-motiv i kraft af Esajas profeti om Herrens lidende tjener, der bærer al verdens skyld, og som ingen vil kendes ved.¹³ I det lys kommer den nye musik os angiveligt i møde på samme vilkår som den uanselige Jesus, der måtte fornægtes af alverden for at kunne forsones den – og den æstetik, Adorno advokerer for, står således også i nøje analogi til det, man kunne kalde Kierkegaards kristne æstetik, hvor forsoningen også kun findes i

¹² *Philosophie der neuen Musik*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976), 126.

¹³ ”Introduction”, *Signs of Change. Transformation of Christian Traditions and their Representation in Arts, 1000-2000*, red. Nils Holger Petersen, Claus Clüver & Nicolas Bell (Amsterdam: Rodopi), 1-23, (10).

splittelsen, uoverensstemmelsen, det negative, eller ”i kraft af det Absurde”.

For Kierkegaard bunder dette i evangeliets påstand om Jesus som Guds repræsentant på Jorden. I *Indøvelse i Christendom* undersøges Kristus som et ”tegn” – et underligt tegn, idet tegnets indhold står i dybeste modsætning til dets udtryk:

Det at være det enkelte Menneske eller et enkelt Menneske [...] er den størst mulige, den uendelig kvalitative Afstand fra det at være Gud, og derfor det dybeste Incognito.¹⁴

Inkarneret i Jesus er Gud altså i den dybest mulige *incognito*, og den kristne repræsentations- eller meddelelsesform er således paradokset, det absurde, modsætningen, det indirekte eller det umuliges mulighed. Hos Kierkegaard ses dette i modsætning til en hedensk-harmonisk verdensopfattelse, hvor kriteriet for sandhed (for fx grækerne og hegelianerne) er overensstemmelse mellem form og indhold.

I Kierkegaards *Enten-Eller* finder en afsked med den harmoniske livsforståelse sted via erfaringen af Mozarts i absolut forstand klassiske musik, hvor operaen om *Don Juan* ifølge pseudonymet A på en uhørt genial måde forløser musikalsk form og indhold. Netop herved fremvises musikken imidlertid som

en christelig Kunst, eller rettere [...] den Kunst, Christendommen sætter, idet den udelukker den fra sig, som Medium for det, Christendommen udelukker fra sig og derved sætter. Med andre Ord, Musikken er det Dæmoniske.¹⁵

Det Kristendommen udelukker fra sig og derved sætter, og som musikken som sådan er medium for, er den umiddelbare sanselighed, inkarneret i Don Juan, det erotiske geni par excellence og som sådan selve det musikalske subjekt. Mozarts opera om *Don Juan* er således et i absolut forstand klassisk musikalsk kunstværk, idet der er perfekt overensstemmelse eller harmoni mellem form og indhold – men netop i kraft af denne præstation afsløres også denne harmonis forførelseriske usandhed, og den ekstatiske kanonisering af Mozarts kunstneriske geni får således en ironisk betydning. Don Juans død og dom i operaens slutning er også tabet af den harmoniske verden og den umiddelbare, sanselige lykke, og kristendommen introducerer således en modsætning mellem ånd og sanselighed – eller indhold og form.

I kraft af sin opera om Don Juan, der i absolut forstand virkeliggør – eller inkarnerer – musikkens væsen, træder Mozart ifølge den pseudonyme forfatter ”ind i Rækken af hine Udødelige, af hine synlige Forklarede, som

¹⁴ Søren Kierkegaards *Skrifter*, bd. 12, 139.

¹⁵ Søren Kierkegaards *Skrifter*, bd. 2, 71.

ingen Sky tager bort fra Menneskenes Øine”.¹⁶ Således kontrasteres han til Jesus, som i sin himmelfart bliver skjult bag en sky (jf. noten smst.) – og med Adorno in mente kan vi tilføje, at musikken som konsekvens heraf tilsyneladende må gå i Jesu fodspor og forsvare verdens glimmer.

Der kan på samme måde uden tvivl drages paralleller mellem de tysk-protestantiske afmytologiseringsbestrebelse og Adornos idé om en sand musik, støvsuget for ”skin og spil”. Hverken i protestantismen eller i den moderne musik findes helgener, og dermed ingen forbilleder – fokus ligger ikke på ”værket” eller *gerningen*, og kun det brudte og ufuldendte kan bære et løfte om håb.

Adornos musikfilosofi og Kierkegaards teologi balancerer hermed i det samme limbo mellem håb og håbløshed – tillige med risikoen for i magtesløs marginalisering helt at annullere sig selv. For A er musikkens subjekt efter Mozart ikke længere Don Juan-skikkelsen, men *Faust* – en isoleret eksistens, som efter tabet af den musikalsk-harmoniske verden svæver i ingenting og ikke kan finde noget holdepunkt; ”idet Reflexionen træder til [...] da er Don Juan dræbt, da forstummer Musikken, da seer man kun den fortvivlede Trods, der afmægtig stemmer imod, men som ingen Consistens kan finde, end ikke i Toner”.¹⁷

Det er denne post-harmoniske musikalske kortslutning, som er Adornos udgangspunkt, og som i øvrigt også er den logiske forudsætning for Thomas Manns musikroman. Faust-skikkelsen, komponisten Adrian Leverkühn, er i musikalsk-eksistentiel krise, fordi form og indhold har disintegreret sig til en modsætning mellem abstrakt inderlighed og betydningssløs konvention. Tilbage er kun kynismen og ironien – ingen varme og kærlighed, ingen nærhed og oprigtighed. Det altafgørende spørgsmål bliver således igen, om der da gives en ægte musikalsk forsoning midt i modernitetens øde?

Musikkens fremtid

I 1978-artiklen analyserer NHP nøje, hvordan Adrian Leverkühn adskiller sig fra sit historiske modbillede, Arnold Schönberg, den reelle opfinder af den atonale, serielle kompositionsteknik, Adrian benytter. Konklusionen er, at Adrian ved at være endnu mere radikal i sin brug af denne teknik – og fx accepterer tilfældig-systematisk opstået harmonisk samklang – formår at transcendere dens indbyggede kulde og magtesløshed. I 2004 tager Petersen dette op igen, idet han gør rede for, hvordan romanens fortæller, den borgerlige humanist Serenus Zeitblom, fornemmer en mirakuløs forløsning i Adrians signaturværk *Doktor Fausti Weheklag*, idet værket toner ud på celloens sidste tone – et *g* for *Gnade* – og i sidste øjeblik skifter betyd-

¹⁶ Ibid. 59.

¹⁷ Ibid. 95.

ning: Den konsekvente og fortvivlede, musikalsk-systematiske benægtelse af al musikalsk-eksistentiel mening og sammenhæng bliver til allersidst på uforklarlig vis til ”et lys i natten”. Dette relaterer Petersen til Zeitbloms bøn i romanens slutning: ”Gud være Eders arme sjæl nådig, min ven, mit fædreland.”¹⁸

Selvom NHP underbygger sin udlægning med musikalske eksempler fra det virkelige liv,¹⁹ så kan, efter min mening, NHP’s positive tolkning af *Doktor Faustus* i høj grad diskuteres. Som musikalsk amatør og borgerlig tilhører inkarnerer Zeitblom jo netop det vildførte publikum, som Adorno foragtede, og i Jørgen I. Jensens artikel om romanen understreges det også, hvordan Zeitblom ikke nødvendigvis er en pålidelig fortæller, men det måske snarere er hans borgerlige sensationslyst, der er med til at skubbe kunstneren Adrian ud over kanten.²⁰ Det er jo fint, at han får sin egen lille musikalske ekstase, mens både Adrian og samfundet som helhed går i hundene og fra forstanden. For så vidt lever den musikalske forførelse netop op til den (dæmoniske) virkelighedsfornægtelse, Kierkegaard og Adorno tematiserer. Også Mann selv satte entydigt lighedstegn mellem inderligheden i den ”tyske sjæls musikalitet” og tendensen til nazisme.²¹

Men for NHP er den musikalske forsoning af et fortvivlet indhold, som ifølge Adorno er et forræderisk og problematisk væsenstræk ved selve musikken, imidlertid i lige så høj grad et løfte. I den lutherske kontekst handler det således ikke om at hele verden, men så at sige om at bevare troen og håbet – uden at ’bortdige’ det, Adorno kaldte ”den reale lidelse”. Spørgsmålet om, hvor vidt den musikalske forsoning er et dæmonisk forræderi eller en religiøs tonet forjættelse holdes åbent.

I en artikel fra 2008 konkluderer Nils Holger Petersen på tilsvarende, både radikale og ydmyge måde:

It is obviously not possible to give a scholarly answer to the question of whether music provides passageways between the transcendent and the human world or merely seduces its listeners.²²

¹⁸ Petersen, 2004.

¹⁹ Et spritnyt eksempel på en ny, postmoderne uskyld kunne være Sven-David Sandströms store, moderne Johannespassion (The Passion of St John), uropført her op til påsken 2016, som helt uden skrupler forsoner sig med det musikhistoriske materiale fra Bach til pop. Værket dyrker velklangen og viger fx ikke tilbage for hyppig brug af den romantiske dominantseptim-akkord i koralerne. Alt sammen i tjeneste af en religiøs dyrkelse af håb i håbløsheden, kærlighed i sorgen og lys i mørket.

²⁰ Jørgen I. Jensen, *Mødepunkter: Teologi – Kultur – Musik* (København: Anis 2004), 405-438

²¹ Thomas Mann, *Mellem kultur og politik: Taler og Essays 1926-53* (Gyldendal: København 1965), 117-118.

²² Nils Holger Petersen, ”Seduction or Truth in Music? Mozart’s Don Giovanni and Søren Kierkegaard’s Either/Or”, *Kierkegaard Studies Yearbook 2008*, 109-128 (127).

Konklusionen blotlægges via en historisk-musikvidenskabelig kritik af Ki-erkegaards Mozart-tolkning og bl.a. et perspektiv til Augustins antikke musikforståelse. Selv kunne jeg tænke mig at gå lidt videre: I lyset af det lutherske, samt kritikken af værk-idealismen/gerningsretfærdigheden og forbrugersamfundets umenneskelighed må det konkrete, protestantisk-musikalske anknytningspunkt i moderniteten være deltagelsen og engagementet, fordybelsen og tilegnelsen. De transcendentale perspektiver, musikerfaringen åbner for Augustin i hans *Bekendelser*, er nemlig ikke blot forbundet med at *lytte* til musik – som når NHP taler om, hvor vidt musikken forfører sine *lyttere* – men derimod i lige så høj grad om selv at synge tonerne. I en verden, hvor en tvetydig musikreligionen fortsat hersker i et barbarisk forbrugersamfund, hvor vi via de asociale medier er tilskuere til en uvedkommende virkelighed, kunne et moderne svar på det almene præstedømme måske være, at vi alle sammen burde synge og spille musik.

Interseksjon

Om Peter Brandes utsmykning av Nordlyskatedralen i Alta.

Svein Aage Christoffersen

Interseksjon oppstår når flere felt eller områder overlapper, slik at det dannes et “sted” som henger sammen med flere forskjellige områder samtidig. Det som overlapper kan være så mangt. Det kan være begreper, klassifiseringer, fagområder, tradisjoner osv. ”Stedet” kan derfor være alt fra et geografisk område til et begrep, et fenomen, et bilde, en tekst eller et stykke musikk. Poenget er at det gjennom interseksjon skapes sammenhenger eller forbindelser mellom forskjellige områder. Undersøkes et bestemt område med henblikk på dets interseksjonalitet, spør vi altså hvordan det på dette bestemte ”stedet” etableres eller kan etableres sammenhenger mellom forskjellige områder, tankelinjer, begreper, tradisjoner etc. “Stedet” er både et møtested og en overgang.

I det følgende skal vi reflektere litt over kunst som et eksempel på interseksjonalitet. En vanlig innvending mot kunsten, og kanskje særlig bildekunsten er at den er flertydig. Et bilde kan bety mange forskjellige ting, tolkningene kan gå i forskjellige retninger, og dette oppfattes som et problem. Betrakter vi bildet som en form for interseksjonalitet, vendes imidlertid perspektivet. Det flertydige blir en gevinst, fordi det åpner for at det kan etableres en sammenheng mellom forskjellige områder, felt eller tankelinjer. Bildet holder sammen ting som vi kan ha en tilbøyelighet til å skille fra hverandre. Derfor kan bildet skape nye sammenhenger, eller avdekke nye sammenhenger, nettopp fordi det ikke bare har én, men flere referanser.¹

De følgende refleksjonene over kunst som interseksjonalitet er samtidig en gratulasjon til Nils Holger Petersen på hans 70-års dag. Nils Holger er i seg selv et møtested der teologi og musikk, kirke- og idéhistorie, fortid og nåtid, matematikk og livserfaring møtes og krysser hverandre. Men det er også kjennetegnende for Nils Holger som person at han har skapt en rekke slike møtesteder for oss andre, gjennom sitt årelange arbeid med kunst og kristendom og ikke minst gjennom senteret med det omstendelige navnet *Centre for the Study of the Cultural Heritage of Medieval Rituals*. For meg som nordmann har det dessuten vært interessant å registrere at også det danske og det norske språk overlapper i Nils Holger. I et forum med både dansker og nordmenn til stede, vil han snakke like uanstrengt dansk med danskene som han snakker

¹ Forholdet mellom flertydighet og entydighet har jeg også drøftet i artikkelen ”Vidde og pregnans – i ord og bilde”, *Kulturvandrer. Festskrift til Peter Brandes i anledning af halvfjerdsårsdagen*, red. N.J. Cappelørn & E. Rocca (Gyldendal: København 2014), 65-74.

norsk med nordmennene – og engelsk, med de som måtte ha behov for det. Nils Holger er kort sagt interseksjon *in persona*.

Alterbildet som møtested

De sammenhengene som dannes når forskjellige områder krysser hverandre kan ha flere dimensjoner. Det interseksjonelle kan være et møtested i forskjellige henseender. Tar vi det kristne alterbildet som eksempel på et slikt “sted”, kan alterbilde for det første være et sted der bestemte kunstneriske tradisjoner eller skoler møter bestemte religiøse tradisjoner. Vi kan derfor undersøke bildet med henblikk på den sammenhengen det skaper mellom disse tradisjonene. Men vi kan for det andre også undersøke bildet med henblikk på den eller de bibeltekster eller bibelske tradisjoner det referer til. Ofte vil det ikke være én enkelt, men flere bibeltekster det refereres til. Det er en tvangstanke å tro at et bilde helst bør referere utelukkende til én tekst for å ha en tydelig mening. Et bilde kan tvert imot være et møtested for forskjellige bibeltekster og på den måten åpne for at sammenhengen mellom bibeltekstene inngår i tolkningen av bildets motiv, samtidig som det inviterer til å undersøke hvilken sammenheng det egentlig er mellom de forskjellige bibeltekstene. Mening oppstår ved at tekster kobles sammen, ikke ved at de skilles fra hverandre.

For det tredje kan bildet som bestemt av tid og sted også knytte sammen den bibelske overleveringen og fromhetslivet på et gitt sted og i en gitt tid, og på den måten også knytte sammen bildets motiv og betrakterens livserfaring. Dette gjelder imidlertid ikke bare for betrakteren den gang, men også for betrakteren i dag. Det er ikke bare Bibelen og den religiøse tradisjonen som kan bli fortolket i et bilde, men også betrakterens liv, og derfor hender det også at bildet virkelig ”treffer” betrakteren med sin livstolkning.

Dette er selvfølgelig ikke en uttømmende beskrivelse av et alterbildes flerdimensjonale interseksjonalitet, men det er tilstrekkelig som bakgrunn for at vi i det følgende kan se nærmere på utsmykningen av Nordluskatedralen i Alta under denne synsvinkelen og spørre hvordan den kristne tradisjon fortolkes og relateres til menighetens eller mottagerens liv i denne utsmykningen. Først skal vi imidlertid kaste et raskt blikk på et dogmatisk konsept som på en særlig måte er basert på tanken om interseksjon. Det dreier seg om Gerhard Ebelings *Dogmatik des Christlichen Glaubens* (1979).

Interseksjon i Gerhard Ebelings dogmatikk

Ebelings dogmatikk er bygget over en stringent struktur som gir verket en arkitektonisk monumentalitet. Verket består av tre bind, og Ebeling tar i tur og orden for seg den trinitariske trosbekjennelsens tre artikler. Første bind dreier seg om troen på Gud som Skaperen (“Faderen”), andre bind om troen på Gud

som Forsoneren (“Sønnen”) og tredje bind om troen på Gud som Fullenderen (“Den Hellige Ånd”). Alle trosartiklene blir behandlet etter et grunnskjema basert på fire elementer: Tro – Gud – Verden – Menneske. Disse fire elementene blir belyst under forskjellige synsvinkler, avhengig av den trosartikkelen de relateres til. “Gud” fra første bind behandles i andre bind under overskriften “Gud i Kristus” og i tredje bind under overskriften “Gud alt i alle”. “Verden” får i andre bind overskriften “Den verden som Gud elsker” og i tredje bind overskriften “Overvinnelsen og fullendelsen av Verden”. “Mennesket” får i andre bind overskriften “Mennesket Jesus” og i tredje bind “Mennesket i Kristus”. “Tro” blir i andre bind til “Troen på Jesus Kristus” og deretter til “Den rettferdiggjørende tro” i tredje bind.

Grunnen til at Ebeling har valgt å konstruere dogmatikken over et så stringent, og noen vil vel også si et så rigid skjema, er at han vil sammenhengene i den kristne tro. Ebeling bruker ikke selv ordet interseksjon, men i sak er det nettopp interseksjon som er hovedpoenget i verkets arkitektur. Troen dreier seg ikke om mange forskjellige ting, slik Ebeling ser det, men har ett fokus, og dette fokus går igjen i alle de tre trosartiklene. Det dreier seg hele tiden om samme sak, men under tre forskjellige synsvinkler, som alle er nødvendige av hensyn til saken selv, som altså er relasjonen mellom troen, verden, mennesket og Gud.

Det er imidlertid også en annen sammenheng som er minst like viktig for Ebeling, og det er sammenhengen mellom troslæren og den troende. Troslæren må utformes slik at sammenhengen mellom det som tros og den som tror blir tydelig. Derfor er det overordnede aspektet for Ebelings troslære soteriologisk, eller sagt på en annen måte: tro er evangelium.

Selv om Ebeling forsøker å gjennomføre dette skjemaet til punkt og prikke, gir han slipp på det rigide grepet i kristologien. Den grunnleggende disposisjonen holder han riktignok fast på. Etter å ha skrevet om “Gott in Christus”, “Der Mensch Jesus” og “Die von Gott geliebte Welt” i bind 2, kommer Ebeling i det siste kapitlet til “Der Glaube an Jesus Christus”. Denne enkle setningen “Jeg tror på Jesus Kristus” er imidlertid kristologiens grunnsetning. Hele kristologien kan sammenfattes i denne setningen, og fra denne setningen kan hele kristologien utledes, ifølge Ebeling.² For å vise hvordan alle linjer møtes i denne setningen, begynner han på nytt igjen, med utgangspunkt i reformasjonens lære om Kristi tre embeter.

Læren om Kristi har sitt utspring i Luthers traktat “Om et kristenmenneskes frihet” og titulerer Kristus som Profet, Prest og Konge. Disse betegnelsene har

² Gerhard Ebeling, *Dogmatik des Chritlichen Glaubens Band II: Der Glaube an Gott den Versöhner der Welt*. (Tübingen: Mohr Siebeck 1979), 497.

i dag bare historisk interesse, så de kan ikke Ebeling bruke. Men grunntanken, at spørsmålet om hvem Jesus er må besvares ut fra det han utfører eller gjør, vil Ebeling holde fast. En moderne parallell til reformasjonens lære om Kristi tre embeter kan etter Ebelings mening være troen på Jesus som Guds Ord, som Menneskets Bror og som Verdens Herre. Det er først når disse tre aspektene holdes sammen, vi kan forstå hvem Jesus er og hva han betyr for oss.³

Vi skal ikke gå nærmere inn på Ebelings kristologi her, men i stedet spørre om Ebelings form for kristologisk interseksjonalitet også kan komme til uttrykk estetisk, i et møtepunkt mellom teologi og kunst. Vi tar med oss Ebelings konsept til Nordlyskatedralen i Alta (ill. 1).



ill. 1: Nordlyskatedralen i Alta⁴

Nordlyskatedralen i Alta

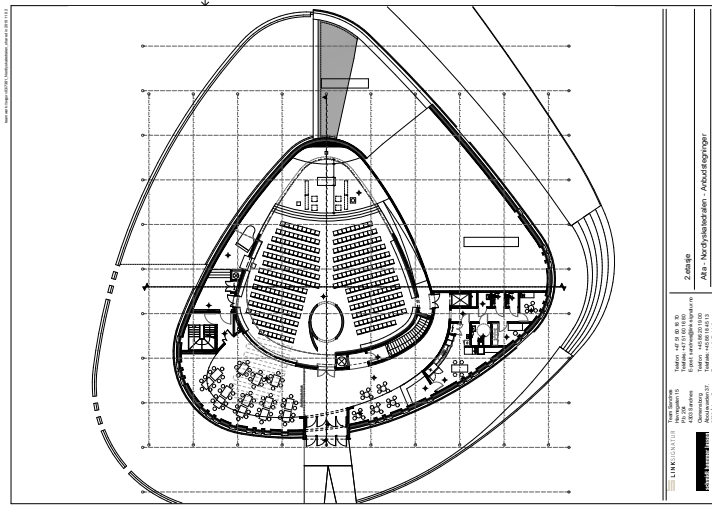
Den nye kirken i Alta ble innviet i februar 2013 og er tegnet av det norske arkitektfirmaet Link Arkitekter i samarbeid med Schmidt Hammer Lassen (SHL). SHL er kjent blant annet for å ha tegnet det Kongelige Bibliotek i København og Aros kunstmuseum i Århus. Link er kjent blant annet for å ha tegnet Skandionkliniken i Uppsala.

Alta er en liten by med ca. 20 000 innbyggere. Den ligger i Finnmark, som er Norges nordligste fylke. Her er vi langt nord for polarsirkelen, og nordlyset – *aurora borealis* – er en spektakulær del av naturen i denne delen av landet.

³ Ebeling 1979, 498-499.

⁴ Alle fotos af S.Aa.Christoffersen.

Etter at Alta fikk bystatus i år 2000 har byen hatt tilnavnet Nordlysbyen, og den nye kirken har altså fått navnet Nordlyskatedralen.



ill. 2: Nordlyskatedralen, plantegning

Kirken har utvendig sett form som en asymmetrisk spiral som ender i et tårn. Kirken kan ved første øyekast virke sirkulær, men har i realiteten mer form som en buet, likebent trekant (sml. ill. 2). Kirkerommet ligger i midten og har en form som noenlunde tilsvarer byggets form, altså en avrundet trekant med alterpartiet i vinkelen mellom de to like sidene. Rundt selve kirkerommet ligger et aktivitetsområde med bl.a. kjøkken og kafé. Under kirken ligger det også en rekke aktivitetsrom. Til de omliggende rommene kommer det inn naturlig dagslys gjennom store, vertikale vindusflater. Kirkerommet derimot er primært opplyst av store lysstaver med LED-lys. Disse lysstavene representerer nordlyset. Men det er også en lyssjakt i alterpartiets bakvegg som lar naturlig lys flomme ned over den store Kristus-figuren som dominerer alterpartiet (ill. 3).



ill. 3: Nordluskatedralen, belysning

Kirkens fasade er lappetekket med titanplater i småformat. De små titanlappene gjør at den metalliske overflaten ikke blir glatt, men får en tydelig tekstur. Både materialvalget og kirkens form er omdiskutert, men titankledningen gjør at lysets refleksjoner i fasaden blir et sentralt aspekt ved det arkitektoniske uttrykket. Fasaden blir ikke bare levende, men forandrer seg også med årstidernes vekslning og solens gang over himmelhvelvingen. Overflaten gir samtidig mange muligheter for å lyssette kirken utenifra når mørket faller på. Alt i denne kirken, fra det utvendige til det innvendige handler kort sagt om lys og om kontrastene mellom lys og mørke.

Siden kirkespiralen er asymmetrisk, kommer klokketårnet ned over kirkerommets inngangsparti, slik at man trer inn i kirkerommet gjennom klokketårnet (ill. 4). Overgangen fra ytre til indre kommer dermed til å foregå i to faser. Først kommer man inn i aktivitetsrommet rundt kirken, med kafé og kiosk. Derfra går man imidlertid ikke rett inn i kirkerommet, men passerer gjennom kirketårnet som markerer overgangen mellom det mer profane aktivitetsrommet og det sakrale kirkerommet. Inne i klokketårnet strekker en stige seg oppover mot taket. Dette er Jakobsstigen, forbindelsen mellom himmel og jord. Inngangspartiet forteller altså om kirkerommet som det stedet der himmel og jord møtes, og Guds engler stiger opp og ned (1 Mos 28,12).



ill. 4: Nordlyskatedralen, indgang gennem klokketårn

Kristusfiguren som alterbilde

Kirken er utsmykket av den danske kunstneren Peter Brandes. Han har laget den store Kristus-figuren som dominerer alterpartiet, døpefonten, dekorasjonene inne i klokketårnet og dekorasjonene på den siden av tårnet som vender mot alteret. Brandes har også utformet selve alteret, knefallet, talerstolen og oppstillingsbordet. Vi skal i det følgende konsentrere oss om Kristusfiguren, som erstatter altertavlen og alterbildet, men også trekke inn noen av de andre elementene i utsmykningen.

Kristusfiguren er 4,30m høy, støpt i bronse og veier over tre tonn (ill. 5.). Jesus står med benene samlet, utstrakte armer og med hodet vendt oppover mot lyset. Selv om Jesus fremstilles som den korsfestede, er det ikke et tradisjonelt korsfestelsesbilde vi møter. Det er særlig tre trekk ved figuren som bryter med den tradisjonelle fremstillingen. Det første trekket er de utstrakte armene, som former figuren som et kors. Jesus er nok den korsfestede, men han henger ikke etter armene, han åpner armene mot oss. Den korsfestede vil ta oss i favn. Nettopp som den korsfestede er Jesus den omfavnende og vel-sigende. På denne måten kommer korsfestelsen til å gjelde oss og angå oss. Korsfestelsen utspiller seg ikke bare som et forsoningsdrama mellom Jesus og Faderen, men som en omfavnelse av menigheten. Dette motivet forsterkes ved at Jesu åpne armer korresponderer med kirkerommets sidevegger, som vider seg ut fra alterpartiet. Kirkerommet tar menigheten i favn.

Det andre som skiller skulpturen fra mer tradisjonelle korsfestelsesbilder er at Kristus ikke bøyer hodet nedover eller til siden, men oppover, mot det lyset som faller ned over skulpturen fra lyssjakten. Effekten av lyset som faller på

skulpturen ovenfra forsterkes ved at den er patinert slik at den er mørkest nede og lysere jo høyere opp man kommer. Lyset driver mørket tilbake, mens Kristus stiger opp fra mørket og tar imot lyset. Brandes selv tenker seg at Kristus på denne måten takker den som har utvalgt ham.⁵ Vi kan imidlertid også feste oss ved det allmennmenneskelige i denne gesten. Jesus strekker seg som også vi gjør, mot lyset og tar imot lyset. Dette er ikke en spesifikt kristologisk gest, men en allmennmenneskelig gest. Den tegner ikke Jesus bare som den utvalgte, men også som en av oss, som Menneskenes Bror.

Menigheten kan ikke se lyssjakten, men Kristus-skulpturens patina gjør at det lyset som faller på Kristusfiguren ovenfra, kastes videre ut til menigheten. Som menighet kan vi ikke se det himmelske lyset direkte. Men det reflekteres i Jesu ansikt. Jesus bringer bokstavelig talt lyset til menigheten. På denne måten blir Jesus som Menneskenes Bror også Guds Ord og Guds Lys.



ill. 5: Nordlyskatedralen, Kristusfigur

Det tredje trekket ved Kristus-skulpturen som skiller den fra et tradisjonelt korsfestelsesbilde er at Kristus står i stevnen på en båt. Han kommer altså til oss fra havet. Denne plasseringen av Kristusfiguren i en båt kan selvfølgelig tas som et nytt tegn på at Kristus er en av oss, er vår bror. Han kommer til oss slik fiskerne kom, når de vendte tilbake med dagens fangst, og slik folk flest kom til Alta i tidligere tider. Kristi komme er imidlertid et kristologisk motiv som også hører hjemme i en eschatologisk sammenheng.

Forventningen om at Kristus skal komme igjen ved tidens ende spiller en sentral rolle i den kristen tradisjon og ikke minst i Det nye testamente. Et

⁵ Peter Brandes, *Udsmykning af Nordlyskatedralen Alta*. Brosjyre utgitt av Alta menighet.

visuelt uttrykk for dette motivet finner vi i det store mosaikkbildet i apsiden i kirken St. Prassede i Roma (ill. 6). Dagens kirke går tilbake til slutten av 780-tallet, da pave Hadrian tok initiativ til å bygge en ny kirke over ruinene av den gamle fra 400-tallet. Mosaikken er fra pave Paschalis tid tidlig på 800-tallet og fremstiller Kristus omgitt av St. Zeno, St. Prudentiana og St. Peter på den ene siden og St. Paulus, St. Prassede og pave Paschalis på den andre siden. Det som særlig er interessant ved denne mosaikken er imidlertid at Kristus ikke bare står mellom de to helgengruppene, men at han nærmest svever over en bakgrunn som åpenbart skal forestille skyer farget av morgenrøden. Dette er den oppstandne Kristus som kommer igjen på himmelens skyer (Mat 24, 30). Han er Verdens Herre, og med ham bryter lyset fram og setter en endegyldig stopp for mørkets makt. Tidens ende fremstilles som den endegyldige påskemorgen.

Når denne eschatologiske forventningen blir fremstilt i en apside, peker den imidlertid ikke bare tilbake til bestemte bibeltekster og frem mot Jesu gjenkomst, den peker også inn og ned på det som skjer i kirkerommet, ved alteret. Alterbilder og bilder i kirkens apside har ofte denne funksjonen. Et nattverdsbilde er ikke bare en fortelling om det som en gang skjedde, men også en tolkning av det som skjer, når menigheten samles til nattverd rundt alterringen. Mosaikken i St Prassede sier ikke bare at Kristus en gang skal komme tilbake på himmelens skyer, men at han kommer til oss som Verdens Herre i gudstjenesten og i særdeleshet i nattverden. Tar vi dessuten med at natten til første påskedag også var en dåpsdag i kirken i gammel tid, og at de nydøpte derfor fikk sin første nattverd påskemorgen, får vi et fortettet uttrykk for Jesu komme i påskemorgenens gudstjeneste i St Prassede.



ill. 6: *St. Prassede i Rom*, mosaik i apsis

Dette eschatologiske motivet som vi finner i St Prassede reflekteres også i Kristus-figuren i Nordlyskatedralen. Kristus er den som kommer, ikke på himmelens skyer, men fra havet. Kristusfiguren er dessuten plassert på gulvet, på samme nivå som menigheten og kommer derfor helt nær den som kneler ved alterbordet for å motta nattverden. Så tett på kommer den gedigne skulpturen, at den overskygger presten som deler ut nattverden. Det er ikke presten som kommer til oss i nattverden, det er Kristus. Kristus kommer som den korsfestede og oppstandne, når menigheten kneler ved nattverdbordet.

Kristus og apostlene

Nattverdsmotivet understrekes ytterligere ved utsmykningen av den siden av klokketårnet som vender mot kirkerommet. Her har Brandes plassert 12 gullrelieffer som representerer de 12 apostlene (ill. 7). Apostelsymbolene er forenklet slik at de nesten er blitt ikonografiske tegn som for de fleste av apostlenes vedkommende indikerer hvordan de døde som martyrer, men for noens vedkommende også hvordan de sviktet som mennesker. Det siste gjelder for det første Peter, som symboliseres med et øre, et hane og et sverd som tegn på at han fornektet Jesus tre ganger og grep til sverdet når han ikke skulle. Men det gjelder til en viss grad også Thomas, som symboliseres med en finger som stikkes inn i det vi fra Joh 20,25 vet er lancesåret i Jesu side. Thomas blir symbolisert som tvileren. Det sterkeste uttrykket finner vi imidlertid i symbolet for Judas, som i denne oppstillingen fremdeles hører med til apostelkollegiet. Judas symboliseres med et kyss og en løkke som henger over hodet på de to figurene.

Hvis samlingen av de tolv bare hadde referert til apostelkollegiet etter Jesu oppstandelse, ville Judas ikke hørt med i denne sammenhengen. Når han er med, betyr det at apostelsymbolene er et nattverdsbilde, og Brandes selv har også understreket dette. Hans tanke har vært “at Kristus fra alteret konfronter sig med de tolv udvalgte, med hvem han havde sit sidste måltid, som blev så afgørende for os i menigheden”.⁶ På denne måten kommer nattverden til å omslutte hele menigheten, som jo befinner seg i rommet mellom Kristusfiguren og apostelsymbolene. Menigheten er midt i rommet, når Kristus har sitt siste måltid med apostlene. Den veves så å si inn i dette måltidet og dets betydning. Men menigheten føres ikke på historiserende vis tilbake til måltidet den gang, som om den skulle ha vært til stede der og da. Fortiden knyttes sammen med nåtiden, derfor er Kristus i dette måltidet ikke bare den korsfestede, men også den oppstandne, og disiplenes liv med den oppstandne er reflektert i apostelsymbolene. Den gudstjenestefeirende menigheten i Alta blir

⁶ Peter Brandes, *Udsmykning af Nordlyskatedralen Alta*. Brosjyre utgitt av Alta menighet.

dermed omsluttet av et liv der nederlag, vold, lidelse, tapperhet, utholdenhet, barmhjertighet, oppreisning og nåde henger sammen. Og over det hele flommer nordlyset.



ill. 7: Nordlyskatedralen, apostelsymboler

Teologi og kunst

Enhver Kristusrepresentasjon vil selvfølgelig være et sted der kunst og teologi møtes og overlapper, slik at det også skapes en overgang mellom kunst og teologi. Et alterbilde vil altså per definisjon være et uttrykk for interseksjon. Denne interseksjonen kan ha forskjellige aspekter, og overgangen kan være både smal og vid, gebrekkelig og solid, korresponderende og konfliktfylt.

Det som særlig er interessant med Kristusfiguren i Nordlyskatedralen, er at den viser hvordan et alterbilde også kan holde forskjellige teologiske tanke-linjer sammen. Brandes har selvfølgelig ikke lest Ebeling, og det er ingen grunn til å tro at han har hatt som mål å lage et moderne uttrykk for reformasjonens lære om Kristi. Men han har laget en figur og plassert den i kirkerommet på en måte som kan leses i lys av den form for interseksjon som Ebeling utvikler i læren om Kristi. I Nordlyskatedralen er Kristus ikke bare Verdens Herre og Guds Ord / Guds Lys (som i St Prassedé), men også Men-skenes Bror. Figuren er altså flertydig, men flertydigheten fører ikke til at figuren blir utydelig. Den fører tvert imot til at figuren blir kristologisk presis. Det henger ikke minst sammen med at den kristologien som er implisert i det

estetiske uttrykket ikke skal illustrere en bestemt “lære”, men lar Kristusfiguren krysse menighetens liv og på den måten skape et sted der himmel og jord kan møtes.

Om kirkehistoriens genstand

Et kirkehistoriografisk spor

Tine Reeh

Ved Nils Holger Petersens 60-års fødselsdag blev han fejret med et stort seminar. Jeg fik ved den lejlighed til opgave at sige lidt om hans arbejde som kirkehistoriker. Det følgende tager udgangspunkt i dette oplæg og er et forsøg på at pudse de kirkehistoriske briller – man kunne måske endda kalde det de kirkehistoriografiske briller – ved at gøre et par nedslag i den danske fagtradition for kirkehistorieskrivning forud for Nils Holger Petersens originale indsats og i en artikel, han selv har skrevet om kirkehistorieskrivning.

Det første nedslag er 1943. Det år trykte Kirkehistoriske Samlinger den for kirkehistorieskrivningen vigtige afhandling *Brud og Sammenhæng i dansk Aandsliv efter 1864*. Den er skrevet af historikeren Hans Jensen. Han var fra 1927 tilknyttet Institut for Historie og Samfundsøkonomi og blev i 1936 doktor på en afhandling om dansk jordpolitik 1757–1919.

Afhandlingen er på 80 sider, og ser man på den som tekst, adskiller den sig ikke synderligt fra de samtidige kirkehistoriske afhandlinger. Men små tyve sider inde i arbejdet findes følgende programatiske formulering:

Naturligvis er det for det 19. århundrede saa lidt som for andre Tider muligt at se bort fra den nøje Forbindelse mellem religiøs og kirkelig Udvikling paa den ene Side, folkelig og samfundsmæssig paa den anden. Kirkehistorien har derfor ogsaa tæt Forbindelse med den politiske og sociale Historie.¹

Dette var en radikalt ny måde at anskue ikke bare kirkehistorien men også i høj grad *beskæftigelsen* med kirkehistorie på. Hans Jensen åbnede for at udvide det kirkehistoriske fokus fra de store personligheder, begivenheder, kirkelig organisation og dogmer til også at interessere sig for folkelige og samfundsmæssige aspekter og for samspillet eller forbindelsen mellem de forskellige felter. Hans Jensen døde kun to år efter, at afhandlingen udkom, men hans arbejde under krigen kom på mange måder til at foregribe de følgende årtiers udvikling i den kirkehistoriske beskæftigelse.

Mit næste nedslag i kirkehistoriografien er samleværket *Et kirkeskifte*, der kom i 1960. I sin indledning til bogen begynder Hal Koch, der som mange vil vide var professor i kirkehistorie på Københavns Universitet og på det tidspunkt den ledende skikkelse i forskningsmiljøet, med at vise tilbage til det ovenfor citerede arbejde af Hans Jensen og den store opmærksomhed, det i sin tid fik. Koch fremhæver Hans Jensens forsigtige forsøg

¹ Hans Jensen, ”Brud og Sammenhæng i dansk Aandsliv efter 1864”, *Kirkehistoriske Samlinger* (1943), 286.

på at vise sammenhænge mellem på den ene side sociale og økonomiske forhold og på den anden side, hvad man kunne kalde åndshistoriske forhold i Danmark. Koch nævner i denne sammenhæng også Lindhardt, selv om de to havde en meget forskellig indstilling til at inddrage økonomi og psykologi i kirkehistorieskrivningen.²

Hal Koch redegør klart for forfattergruppens intension med denne bog: De vil forsøge at gå nye veje i kirkehistorieskrivningen. Og de karakteriserer deres formål som

at undersøge, hvorledes kirkens fremtræden, dens funktioner og dens selvforståelse skifter i 19. århundrede, og ingen kan være i tvivl om, at denne skiften er dybt forankret i tendenser og livsformer, som lige så fuldt er at spore i det almindelige folkeliv, som det er levet i politik, erhverv, skole og på andre områder.³

Hal Koch og hans forskerhold er altså ikke kun interesseret i at undersøge økonomiske og sociale forhold eller baggrunde for forandringer og brud i kirkehistorien. De ønsker at koncentrere deres undersøgelser om *kirken*, men særligt om forandringer i kirkens fremtræden, funktion og selvopfattelse.

Forinden har man i forordet, som er undertegnet samtlige forfattere, kunnet læse, at gruppen netop ikke har arbejdet med ”kirkebegrebet” eller ”kirkeforståelsen” i historien for at finde en normativ størrelse eller ”for at nå frem til den teologisk rigtige forståelse af kirken.”⁴ I stedet skriver forfatterne i den fælles indledning, at de ikke har været ”knyttet sammen ved noget fælles teologisk grundsyn” og altså heller ikke en fælles ekklesiologi – og dette anser de vel at mærke for at være en fordel. I stedet er den erklærede hensigt med gruppens kirkehistoriske arbejde ”at betragte og skildre, hvorledes kirken faktisk er trådt frem og har fungeret i dette tidsrum”.⁵

I disse kirkehistoriske tekster har forfatterkollektivet – selv om vi ved, at i hvert fald Hal Koch mente, kirken havde flere perspektiver eller dimensioner – valgt udelukkende at arbejde videnskabeligt med kirken som et rent menneskeligt produkt, som en ”social dannelse” eller i et horisontalt perspektiv. Og i deres historiske undersøgelser af kirken som en menneskelig social dannelse søger de at afdække, hvordan kirken historisk er ”påvirket af og undergivet de vilkår, som i almindelighed præger tidens sociale liv,

² For en behandling af forskelle og ligheder mellem Koch og Lindhardt, se Tine Reeh, ”Dialog med fortiden – eller nutiden?: Om P.G. Lindhardts og Hal Kochs historiebrug.”, *Kirkehistoriske Samlinger* (2014), 166-180.

³ Hal Koch, *Et kirkeskifte. Studier over brydninger i dansk kirke- og menighedsliv i det 19. århundrede under redaktion af Hal Koch* (København: G.E.C. Gads Forlag 1960), 11.

⁴ Ibid. 7.

⁵ Ibid. 8.

politisk, økonomisk og kulturelt.”⁶ En konsekvens af at anskue kirken i dette perspektiv bliver, at der åbnes muligheder for, at beskæftigelsen med kirkens historie eller kirkehistorieskrivningen anvender nye anskuelserformer og metoder fra eksempelvis socialvidenskaberne og religionsvidenskaben. Gruppen giver da også udtryk for, at de er positive over for at importere nye metoder i kirkehistorieskrivningen.

Det er i forlængelse heraf, og ikke uden sammenhæng med Hal Kochs lutherske opfattelse af det almindelige præstedømme, at han fremsætter et ønske om at udvide kirkens subjekt i kirkehistorieskrivningen. Han ønskede med andre ord at udvide kirkehistorieskrivningen til ikke kun at omhandle ledende kirkefolk og teologer, men også såkaldt almindelige mennesker, og derfor havde han også tidligt givet den omstridte radikale historiker, Erik Arups, arbejde positive anmeldelser.⁷ Arups forsøg på at fortælle folkets, og ikke kongers og biskoppers historie, udgjorde en logisk alliancepartner for Kochs socialdemokratisk og luthersk inspirerede kamp for, at kirkehistorien principielt skulle omhandle alle døbte. Som han selv med en form for slagord formulerede det, så burde det principielt være dem, der ”tegnede firmaet”.

På trods af *Et kirkeskiftes* kollektive indlednings fremhævelse af, at man i arbejdet forsøger at adskille den historiske fra den systematiske interesse for kirken, kan man altså argumentere for, at der er en snæver sammenhæng mellem Hal Kochs teologiske position – herunder hans kirkesyn – og hans ønske om at forny kirkehistorien. Et direkte udtryk for Kochs syn på kirken findes ikke her, men det kendes fra hans mange prægnante ytringer om folkekirken andre steder. Det ses blandt andet i hans forsvar for den danske folkekirkeordning i formuleringer som:

Denne mærkelige og foragtede folkekirke har den fordel, at den på et afgørende punkt minder om den også temmelig besynderlige og ikke alt for imponerende flok, der i sin tid samledes om Jesus: Der stilles ingen krav for at være med, man skal ikke sidde inde med kvalifikationer, hverken i retning af fromhed, moral eller klogskab. Budskabet er for enhver, der har øren at høre med, øren til at høre rygtet.⁸

Kirken må ikke reduceres til kirkeorganisationen, fremtrædende gejstlige og teologer. Og kirkens historie er ikke kun kirkeorganisationens historie, fremtrædende gejstlige eller teologers historie. Mod slutningen af sin artikel i *Et kirkeskifte* giver Hal Koch i forlængelse af sin opfattelse af kirkehistoriens subjekt yderligere plads til nye genstande for kirkehistorie-

⁶ Ibid. 8.

⁷ Tine Reeh, *Kristendom, historie, demokrati: Hal Koch 1932-1945* (København: Museum Tusculanums forlag 2012), 187-194.

⁸ Citeret efter Bodil Koch, Per Salomonsen & K.E. Bugge (red.), *Hal Koch: et udvalg* (København: Gyldendal 1963), 99.

skrivningen, nemlig studier af folkereligionen eller folkelige opfattelser af kristendom.

Koch døde få år efter bogen udkom, men impulsen fra Koch bredte sig i flere retninger. En af dem ses hos hans elev Jakob Balling. Og det er netop Jakob Ballings arbejde, der er udgangspunktet for Nils Holger Petersens overvejelser over kirkehistorien i artiklen *Kunstarternes historie som kirkehistorisk arbejdsfelt*.⁹

Jakob Balling er i det kirkehistoriske miljø blandt andet kendt for sit arbejde med, hvad man kunne karakterisere som, poetiske tekster. Balling, der kunne karakteriseres som Kochs yndlingselev, har fortsat sin mentors principielle, men ikke fuldførte ønske om at udvide det kirkehistoriske genstandsfelt.

Når Balling således behandler *Poeterne som kirkelærere*, er det blandt andet ud fra det synspunkt, at disse kilder er udtryk for kristendommen, selvom de i udtryk og genre ligger uden for snævre kirkelige og fagteologiske sammenhænge. Eller som Jørgen I. Jensen har formuleret det:

hos Jakob Balling er det så en pointe, at denne mere jævne, ofte ikke-teologiske kristendom, 'de dyrebare banaliteter som menneskelivet for en stor del består af', som han [altså Jakob Balling] har udtrykt det, kan rejse sig med sin egen af kristendommen selv, men ikke af samtidige kirkelige og fagteologiske embeder og paradigmer, fremkaldte myndighed og selvbevidsthed.¹⁰

Når Jakob Balling beskæftiger sig med poetiske kunstarter er det for at udvide historien om kirken og kristendommen, og Jørgen I. Jensen læser Jakob Ballings arbejde som en principiel invitation til universalhistorie.¹¹

I Nils Holger Petersens arbejde er kunst og kulturlivet også en del af kirkehistoriens genstandsfelt. I den ovennævnte artikel fra 2006 om kunstarternes historie og kirkehistoriografi vender han sig mod Jakob Ballings forestilling om

en 'kirkehistorie' – en 'kristendomshistorie' – der nok kan suppleres og nuanceres, men som alligevel tænkes at udgøre en grundlæggende stabil størrelse, der kan bevare sin uanfægtede status som *Kirkens* historie og som *Kristendommens* historie.¹²

⁹ Nils Holger Petersen, "Kunstarternes historie som kirkehistorisk arbejdsfelt", *Reformationer. Universitet – Kirkehistorie – Luther*, red. Tine Reeh & Anna Vind (København: C.A. Reitzels Forlag 2006), 115-128.

¹⁰ Jørgen I. Jensen, "Med Jakob Balling i det kirkehistoriske eksperimentarium", *Ordet, kirken og kulturen. Afhandlinger om kristendomshistorie tilegnet Jakob Balling*, red. Carsten Bach-Nielsen, Susanne Gregersen, Per Ingeman & Ninna Jørgensen (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 1993), 6.

¹¹ Ibid. 3.

¹² Petersen 2006, 117. Forfatterens kursiveringer.

I stedet synes Nils Holger Petersens ønske om at anvende kunstarterne som kirkehistoriens genstand at være et udtryk for en konstituerende modstand mod enhed og det, han kalder ”tanken om en stabil kontinuerlig ’normal’ kristendomstradition”. Som jeg læser hans overvejelser, er beskæftigelsen med kunstarterne i kirkehistorien ikke et forsøg på at inkludere kunst og ikke-fagteologiske genrer som udtryk for kristendom, men det er derimod et forsøg på at udnytte kunstarternes historie som en anden historie, der rummer kritisk potentiale i forhold til forestillingen om en ’normal’ teologisk tradition eller *en* kristendomshistorie.

I stedet for Kochs og Ballings inklusive bevægelse opretholder Nils Holger Petersen i sine betragtninger en slags faglig toregimentelære mellem teologi og kunstarter, kristendom og samfund. Han skriver:

Jeg ser den teologiske relevans i studiet af poetiske og andre former for ytringer fra kunstarternes historie som primært knyttet til forsøgene på at nærme sig en forståelse af det vekselspil mellem religiøs lære og bibelsk stof på den ene side og digtning, musik, billedkunst, arkitektur, og i nyere tid desuden i film og andre kunstretninger [...] der – alt i alt – har foldet sig ud gennem hele kristendommens historie. Her drejer det sig så ikke om en kristen normaltradition, men snarere om med- og modspil, som på én gang viser kristendommens kulturtransformerende potentiale, idet kristendommen har inspireret mange ytringer af både mere og mindre ’normal’ samt slet ikke teologisk observans, og desuden i hvilken grad kirkeinstitutioner og fagteologi til tider er blevet omformet af, hvad vi i dag måtte kalde kunstnerisk arbejde, ikke mindst i kirkelige ritualer i fortiden. Hvad der har påvirket hvad, kan man langt fra altid gennemskue, men at dette vekselspil både har bidraget til ændringer i teologiske tolkninger og æstetiske nybrud undervejs, er i hvert fald blevet klart i nyere tid.¹³

Mens Nils Holger Petersen således på den ene side udtrykker noget, der kunne opfattes som et ønske om at sprænge forestillingen om en ’normal’ teologisk tradition og en dertilhørende historie, så opretholder han den, om ikke andet som en retorisk figur, han kan sætte studiet af kunstarternes historie op imod eller i vekselvirkning med.

Denne anskuelse eksemplificerer han i artiklen med kirkesangen i Karolingerriget og i forlængelse heraf hedder det:

Det vekselspil, jeg her taler om, er betydningsfuldt, fordi det kan siges at kaste lys over kristendomshistorien, ved at denne i så høj grad netop ikke forblev en veldefineret normal-tradition. Det måske mest opsigtsvækkende ved den komplekse sammenfiltring af kristendomshistorie og de kunstneriske mediers historie er netop de uigenemskuelige sammenfildrede transformationer.¹⁴

Det kunne muligvis berolige en potentielt nervøs dogmehistoriker, at Nils Holger Petersen i sin artikel ser ud til at opretholde forestillingen om kristendom og kulturhistorie som to størrelser, og kirkehistoriens beskæftigelse

¹³ Ibid. 122.

¹⁴ Ibid. 123.

med kunstarterne således kan ses som et supplement til en mere traditionel kirkehistorieskrivning – hvad det så end er. Således beskriver Nils Holger Petersen fordelene ved at anvende et stort kultur-historisk felt som kirkehistorisk stof på denne måde:

Her kan der etableres, fremanalyseres, konstrueres – hvilke ord vi nu gerne vil sætte på vores historiske 'resultater' – sammenhænge, der uden nogen tvivl kan give nye perspektiver på dele af også den traditionelle kirke- og kristendomshistorie.¹⁵

Men i den efterfølgende sætning ser det vel at mærke ud til, at han ikke kun ønsker at bruge det kulturhistoriske stof til at lave en ny lyssætning eller et korrektiv til kirkehistorien. Den kan nemlig bruges til at skabe

rum (i både mere konkret og mere metaforisk forstand) til andre linier end de traditionelt enkeltsporede lineære historiske fortællinger, der før i tiden var de normativt konstituerende i kirkehistorien. Her er jeg i høj grad på linie med den åbning, som Balling foretager, blot vil jeg gøre den større og dermed potentielt også mere uoverskuelig og i princippet ukanonisk.¹⁶

Jeg nærmer mig afslutningen af sporet og griber på faldrebet tilbage til begyndelsen.

Hans Jensens arbejde tog et afgørende første principielt skridt mod en udvidelse af kirkehistoriens genstandsfelt. Han gjorde det ved at bevæge sig ind på feltet udefra. Men de næste impulser til fornyelse kom fra folk, der må placeres inden for det kirkehistoriske felt – fra teologerne selv. Og selvom denne fornyelse nok har forbindelse til samtidens dominerende radikale og socialdemokratiske historieskrivning, så må man bemærke, at et luthersk kirkesyn også havde betydning for mange af dem, der drev disse kirkehistoriske studier. I den næste generation fortsatte Jakob Balling det konkrete arbejde med at udvide kirkehistoriens genstandsfelt ved at inddrage poetiske kilder i sin kirkehistorieskrivning. Det gjorde han, ifølge Jørgen I. Jensen, i særlig grad fordi beskæftigelsen med kristendommens historie for Jakob Balling var en udpræget nutidig disciplin¹⁷ – man kunne måske også sige, at kirkehistorie for Balling har en nutidig teologisk relevans, hvilket medførte en for ham nødvendig fornyelse af studiets genstand.

Men hvordan forholder Nils Holger Petersens arbejde med kristendommen som historisk fortidigt fænomen sig til kristendommen som nutidig religiøs mulighed?

Nils Holger Petersen berører selv netop denne problemstilling i sin artikel om *Kunstarternes historie som kirkehistorisk arbejdsfelt*. Der er i denne artikels grundsynspunkt et forsigtigt men ikke desto mindre klart ønske om

¹⁵ Ibid. 127.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Jensen 1993, 16.

at udfordre eller ligefrem sprænge forestillingen om kanonisk kristendom. Det dukker op allerede i begyndelsen af artiklen, og det findes også – om end ikke entydigt – formuleret i afslutningen, hvor han karakteriserer det stof, han dengang arbejdede med på Danmarks Grundforskningsfonds Center for Studiet af Kulturarven fra Middelalderens Ritualer, som et stof der

er med til at kaste lys over, hvad kristendom har været og er, og hvor komplekst uafklaret grænsen mellem kristendom og ikke-kristendom er også i det nuværende samfund.

Derfor er det nok heller ikke så underligt, om det i en kirkeinstitution – som f.eks. Den Danske Folkekirke, der er forpligtet på at være kirke i og for det danske samfund som helhed, ikke for enhver person i samfundet, men for mennesker inden for alle kulturelle afskygninger af det – kan være vanskeligt at specificere, hvor grænsen mellem tro og vantro, mellem kanonisk og ukanonisk ligger.¹⁸

Denne venlige indpakning af et mildest talt sprængfarligt arbejde har karakteriseret Nils Holger Petersens originale studier og udgivelser. De har været til glæde og inspiration for mange og vil uden tvivl sætte sig en vifte af forskellige spor i fremtidige generationers måde at læse og skrive kirkehistorie på.

¹⁸ Petersen 2006, 128.

Alene i arkivet?

Carsten Pallesen

Det følgende bygger på et oplæg, jeg holdt i anledning af åbningen af forskningscenteret *Solitudes: Withdrawal and Engagement in the Long 17th Century* d. 8 november 2013.¹ Efter den officielle åbning om eftermiddagen i Auditorium 7 havde centerets to ph.d.-studerende, Kristian Mejrup og Lars Nørgaard, bedt Nils Holger Petersen og undertegnede om at bidrage til et mere uformelt åbningsarrangement i Kældercaféen i Købmagergade 46 under overskriften *Alene i arkivet?* Nils Holger Petersen indledte med en forelæsning om et barokt musikdrama.² Sammen med spørgsmålet havde Lars Nørgaard og Kristian Meirup foreslået en tekst af Jacques Derrida *Archive Fever: A Freudian Impression*.³

Assmann, Luther og Hamlet -- *hommage à Nils Holger*

Derridas arkivtekst fører ned i arkivmetaforens freudianske dobbeltbund, kælderens under Det Teologiske Fakultet. Operaens musikhistoriske arkiv og arkæologi forudsætter den skrevne musik, der indledes med den gregorianske reform. Skriften transformerer og differentierer musikken i en verdslig og kirkelig genre og disse atter i vokale og instrumentale, tonale og atonale genrer, som kendetegner den europæiske musikhistories mangfoldighed af nybrud. Nils Holger har i sin forskning og undervisning peget på mediets og formidlingens, (node)skriftens og tekstens betydning for den vestlige erindringskultur og dens brydninger med en mundtlig rituelt formidlet erindringskultur i middelalderen. Første gang, jeg stiftede bekendtskab med dette, var på en uforglemmelig systematikeruge i slutningen af 1970erne arrangeret af Nils Holger, Ole Jensen, Jørgen I. Jensen og Theodor Jørgensen, hvor komponisten Per Nørgaard, digteren Inger Christensen og Jørgen K. Bukdahl deltog sammen med studerende og lærere fra Fakultetet.

Arkivspørgsmålet er et stikord for det hermeneutiske og interdisciplinære felt, som Nils Holger bevæger sig i mellem det æstetiske, det etiske og det religiøse med litteraturen, kirkehistorien og musikken. Denne spredning holdes sammen af systematiske pejlemærker som Erich Auerbach, Northrop Frye og Aleida og Jan Assmann. Ægyptologen Assmanns teori om den kulturelle erindring i tidlige højkulturer er relevant for

¹ *Solitudes*-centeret, der ledes af Mette Birkedal Bruun, er oprettet på en bevilling fra Det Europæiske Forskningsråd (ERC).

² Udgivet som Nils Holger Petersen, "A Musical Fight between Soul and Body in 1600", *Journal of Early Modern Christianity* 1(2) (2014), 233-47.

³ *Diacritics* Vol 25, No 2, 9-63; samme, *Archive Fever. A Freudian Impression* (Chicago: University of Chicago Press 1998).

spørgsmålet om arkivet. Pyramiden og hieroglyfskriften repræsenterer et arkiv for den egyptiske erindringskultur. Den græske og hebraiske erindringskultur bygger derimod begge på alfabetskriften og udgør, ifølge teorien, et vendepunkt fra en kold til en varm erindringskultur, fra rummets til tidens og bogens form for erindring.

Spørgsmålet førte mig på sporet af Luthers forhold til Det Gamle Testamente som "arkivet" for Det Nye Testamente, herunder betydningen af det hebraiske sprog og de bibelske salmer for Luthers skriftprincip. Denne sammenhæng, som Lutherforskningen kun undtagelsesvist tager op, er central for Regin Prenter i *Der barmherzige Richter* 1961 og Günter Bader i *Psalterspiel* 2010.⁴

Et skrift eller en bog, som er gået tabt, er blevet genfundet "under bænken", skriver Luther i sin fortale til det første bind af udgaven af sine samlede værker i 1539.⁵ Med fundet af bogen indvarsles den deuteronomistiske reform (Josias reform, som omtales i 2 Kong 23,4-24). Det berettes her, at der under reparationen af templet i Jerusalem blev fundet en Torah-rulle: "Ypperstepræsten Hilkija sagde til statsskriveren Shafan 'Jeg har fundet lovbogen i Herrens tempel!'" (v.8). Beretningen om dette fund tjener som autentifikation af Femte Mosebog og dens teologiske program. Femte Mosebog er en genskrivning af loven ud fra den strenge monoteisme, centraliseringen af kulten og en række reformer, der er inspireret af de klassiske skriftprofeters teologi. Luther indleder med at udtrykke ønsket om, "at ingen af mine bøger var blevet skrevet, eller at de alle var gået tabt". De mange bøger og bogsamlinger, som har oversvømmet verden i reformationens slipstrøm, truer med at begrave Bibelen, bøgernes bog, under et Himalaya af sekundære skrifter. Mod bøger virker imidlertid kun andre bøger. Med Luther og Gutenbergs trykpresse indledes en ny demokratisk æra inden for skriftens generelle økonomi. Således er Femte Mosebog paradigmet for Luthers skriftprincip (*sola scriptura*): Skriften i skriften, som er den lutherske reformationens bibelske forbillede. Siden Friedrich Schleiermachers dage har den moderne protestantisme ikke nogen forbindelse med Det Gamle Testamente, endsige Salmernes Bog. Schleiermacher vil frigøre den levende ånd, den ægte religiøse følelse og anskuelse, fra det døde bogstav, til fordel for en "talt" religion, der må finde sit sprog i talekunsten.

Jan Assmanns teori om skriftens betydning for erindringskulturen kaster lys over Luthers påberåbelse af Femte Mosebog som en bog, der var glemt i arkivet, "under bænken". Den deuteronomistiske bevægelse spiller også,

⁴ Regin Prenter, *Der Barmherzige Richter* (København/Aarhus: Universitetsforlaget/Einar Munksgaard 1961), 38-39; Günter Bader, *Psalterspiel. Skizze einer Theologie des Psalters*, Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie 54 (Tübingen: Mohr Siebeck 2009).

⁵ Martin Luther, "Luthers fortale", *Luthers Skrifter i Udvalg*, bd. 1 (Aarhus: Forlaget Aaros 1980), 45.

ifølge Assmann, den afgørende rolle som forløber for den type erindringskultur, der til forskel fra den ægyptiske balsamerings- og konserveringskultur udelukkende er bestemt af skriftens og bogens medium.⁶

Derrida sætter selv Freuds psykoanalyse i forbindelse med den Lutherske skrift-hermeneutik, således som den reflekteres i Shakespeares *Hamlet* (1601/3). Hele første akt handler om spøgelsesets teologiske status, faderens spøgelse, der i fuld krigsrustning viser sig for soldaten Marcellus, teologen Horatio og til sidst for sønnen Hamlet. Scenerne afspejler overgangen fra en katolsk til en protestantisk forståelse af spøgelse. Hamlet er splittet mellem disse to. I den katolske teologi er spøgelse forpinte sjæle, hvis sjælefred i skærsilden de efterlevende med kirkens mellemkomst og for god betaling kan påvirke gennem aflad og gode gerninger. I den protestantiske teologi er spøgelse derimod dæmoner, som man ikke skal låne øre. Hamlet, der er student i Wittenberg, følger en katolsk fortolkning af faderens spøgelse, hvis ord, "Remember me!", han lover at efterkomme. Han skal huske faderen, men hvad nu, hvis det er en ondsindet ånd fra helvede?

Med den reformatoriske skriftteologi og bogtrykket følger en medie-revolution i nordlige Europa, som transformerer erindringen fra en mundtlig til en af skrift og læsning båret erindringskultur. Skriften forudsætter læsefærdighed, og med skrift og læsning følger spillerum for og strid om fortolkninger: Findes spøgelse, og hvad betyder de? Er skærsilden en fiktion, og kan de levende så ikke mere kommunikere med de døde? Skriften trækker andre spor i erindringen end den orale erindringskultur, som er knyttet til stederne, rummet og geografien.

I den før-skriftlige erindringskultur er kosmologien indrettet som et lager eller arkiv med mærke- og huskesedler, der kan indprentes i hukommelsen. Efter skriftmediets udbredelse bliver der brug for eksperter, hermeneutikere, psykoanalytikere og skriftteologer som Horatio, den lærde, som den jævne soldat Marcellus påkalder ved synet af spøgelseset, "Thou art a scholar, Speak to it!"

Over en øl på Bobi Bar henviste Nils Holger, med tilslutning, til Mozarts kritik af *Hamlet* som værende en dramaturgisk mislykket tragedie. Første akt er domineret af en teologisk meta-diskussion om spøgelse, og hvordan kan noget sådant passere som et hovedværk i verdenslitteraturen, har mange siden Mozart spurgt. Et svar kunne være, at med Hamlet og Shakespeare ophæves og fuldendes kunsten på en måde, hvor den ophører med at kunne være et spejl for sin egen tid. Det samme siger Hegel om Luther og den lutherske reformation: Hermed ophæves og fuldbyrdes religionen i noget andet. Således forstået er religionens og kunstens tid som totaltydninger af tilværelsen forbi. Vi er i en vis forstand efterladte i et arkiv med en ny

⁶ Jan Assmann, „Religion als Erinnerung: Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Erinnerung“, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München: Verlag C.H. Beck 2007), 212-228.

ensomhed og den uendelige fortolkning som vilkår, men samtidig har skriften åbnet nye former for offentlighed, som Jürgen Habermas tog op i sin magistrale *Borgerlig Offentlighed* fra 1961.⁷

Reformationen skabte læsernes mulighed for i lønkammeret at læse Bibelen og andre skrifter på modersmålet. Med fremdragelsen og oversættelsen af den bibelske skrift brydes kirkens monopol til fordel for skriften som autoritet i tros- og livsspørgsmål. Læseren, Hamlet, der grubler, læser og noterer i sine kollegiehæfter, er den nye tids helt, der efter den gamle tids målestok er en melankolsk stakkel. Det samme gælder Luther i klosteret fordybet i den hellige skrift som en muldvarp, der finder den rette sammenhæng mellem evangeliet og loven ved at oversætte den latinske objektive genitiv tilbage til den hebraiske *status konstruktus* i Paulus udtryk ”iustitia dei” (Prenter 1961). Dette var, ifølge Luther, den rette sammenhæng mellem ordene (*connexio verborum*), der åbnede paradiset port, som han fortæller i fortalen til den samlede udgave af hans latinske skrifter i 1545. Den dømmende og krævende retfærdighed, som den objektive genitiv betyder på latin, forvandlede sig på hebraisk til den skænkede og passive retfærdighed. Luther beretter, at denne indsigt kom til ham mens han sad på *cloaca* eller ”tårnet”, hvor de sanitære faciliteter befandt sig. Således bliver det læsende subjekts sfærer, det private, en del af den nye offentlighed, som skriften og læsningen åbner i reformationens kølvand i det nordlige Europa. I klosteret, hvor Luther tilbragte sine unge år, fandt han i bogen og i tårnet et indre profant rum i klosterlivets gennemregulerede ydre rum. Således er profaneringen af rummet forbundet med skriftens og læsningens nye differentierede indre og ydre offentligheder.

Solitudes

Forskningsprojektet med den dragende titel: *Solitudes: withdrawal and engagement in the long 17th-century* – fascinerer umiddelbart ved spæt i n g e n af det 17. århundrede, der varsler om oplysningens *dark side* i den efterfølgende epoke.

Projektet forekommer en ikke-kender at have et stort tværfagligt potentiale i kraft af dets historiske og systematiske afgrænsninger: 5 lokaliteter i Tyskland og 5 i Frankrig henholdsvis protestantiske og katolske institutioner for nye former for *withdrawal*, fromhedsliv, tilbagetrækning og fordybelse.

Det følgende er en række forsøg, øvelser, over det opgivne tema *alene* og *sammen*, *arkiv* og *kommunikation*, men ingen eller kun en løs systematisk sammenfatning.

⁷ Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighed, henimot en teori om det borgerlige samfund* (København: Fremad 1980).

Hvornår blev det muligt at kunne være alene, og hvornår blev *stedet*, *das Das*, lokummet, *das Da(s)-sein*, et afsondret sted? Man kan tænke på, at Luthers selvrefererede tårn-oplevelse formentlig har udspillet sig i en offentlighed med åbne klosetter og kloakker. Det reformatoriske gennembrud skete som enden på en lang forstoppelses-tilstand, et indre arkiv, der blev åbnet, og som Luther bruger som metafor for sin nye forståelse af evangeliet og trosretfærdigheden – paradisets port rimer på lort.⁸ Tilsvarende foregik teseopslaget d. 31 Oktober 1517 på torvet i Wittenberg, i det rum, der hverken var offentligt eller privat, men det eneste man kendte. Fuldbyrdselsen af ægteskabet foregik vist nok også på Luthers tid i fuld offentlighed. Den borgerlige offentlighed eksisterede ikke og derfor heller ikke det private indre rum, trods munke og klostre – eller sagt mere forsigtigt: grænserne blev draget anderledes end i den senere moderne verden, hvor grænserne mellem offentlig og privat udfordres af *wiki-leak* og NSA, der lytter med, og som er vores alles arkiv.

Den tidlige moderne inderliggørelse hænger sammen med udbredelsen af læsefærdighed. Læsning, bogtrykket og massemedier giver nye betingelser for at kunne være alene på en individualiseret måde, trække sig tilbage. Toilettet er mange steder et rum for læsning og tilbagetrækning. Denne nye mulighed vækker i begyndelsen af det 17. årh. bekymring: En person, der læser i en bog i det offentlige rum, var på Shakespeares tid et tegn på sinds sygdom, melankoli og selvmordstanker. ”Der kommer han sørgmodig, den stakkel, han læser i en bog”, siger Hamlets mor, Gertrude.

Solitudes fokuserer som nævnt på 10 laboratorier i det lange 17. årh. for udforskningen af den moderne subjektivitets arkæologi, herunder af grænsen mellem tilbagetrækning og engagement, ensomhed og fællesskab fra Luther, Descartes og Shakespeare til Freud og Derrida.

I ”Archive Fever: A Freudian Impression”, en artikel med afsæt i et papir Derrida holdt i London i 1994 på foranledning af bl.a. Freud Museet (og arkivet) i London. Med rabbineren Yosef Hayim Yerushalmis *Freud's Moses: Judaism Terminable and Interminable*⁹ overvejer Derrida her, hvorvidt psykoanalysen er en *videnskab*, og om den er en særlig *jødisk* videnskab. Her kommer Derrida ind på Hamlets spøgelse, det ubevidstes fantasmer. På Kronborgs fæstningsværker hjemsøges Hamlet af faderens spøgelse, men han ved ikke, hvordan han skal kommunikere med det: Det kræver en ny videnskab, nemlig den lutherske skriftteologi. På samme måde som denne nye teologiforståelse er en videnskab, er også Freuds psykoanalyse en jødisk videnskab.

⁸ Jvf Luthers ”Fortale” til den samlede udgave af hans latinske værker i 1545. Regin Prenter 1961, 9-47.

⁹ Yosef Hayim Yerushalmi, *Freud's Moses: Judaism Terminable and Interminable*. (New Haven: Yale University Press 1993).

Den protestantiske urscene, der indleder Hamlet, er iflg. Freud og Derrida sammenlignelig med Ødipus. Stykket er skrevet i 1601-3, altså begyndelsen på det lange århundrede, de *100 år ensomhed* kunne man fristes til at sige med hilsen til G.M. Marquez' roman. Horatio, Hamlets ven, er hjemme i Danmark på studieorlov fra Wittenberg, Luthers og protestantismens centrum, fordi han skal deltage i brylluppet mellem Claudius og Gertrude. Den samtidige politiske og religiøse kontekst i Shakespeares England er bestemt af magtkampen mellem den katolske skotske Stuartklan og den protestantiske Tudor-slægt repræsenteret ved Queen Elisabeth. Shakespeare var selv protestant, men af katolsk herkomst, det samme var modellen for Hamlet, den senere King James 1, som efterfulgte Elisabeth i 1604, og som lagde navn til The King James Bible. Tiden var forvirret, og det var almindeligt, at folk skiftede mellem protestantisme og katolicisme og tilbage igen, nærmest fra dag til dag. Det vil sige, at man skiftede kosmologi, og derfor var spøgelse og gengangere og omgangen med disse et stort tema. Forholdet til disse var afhængigt af, om de befandt sig i skærsilden og kunne kontaktes gennem helgener og messer, aflad osv., eller om skærsilden var blevet dekonstrueret og kommunikationen afbrudt og derfor årsag til forekomsten af spøgelse, hekseforfølgelser og progromer. Et hjemsøgt og dødsdrevet århundrede, der tilmed også var ramt af ekstremt dårligt klima, den lille istid og udbredt sult. Intet under at man søgte udveje, muligheder for at kunne trække sig tilbage.

Dødsdriften er ikke et princip, men et an-arkhisk motiv, som den sene Freud opdager (Derrida 1995, 13-15). Dødsdriften bryder med den naturalistiske antropologis commonsense-antagelse af realitetsprincippet og lystprincippet, som den tidlige Freud og hele den moderne antropologi fra Hobbes til Locke og Adam Smith antog. Dødsdriften har en mere åndelig karakter, som Hamlet indvarsler, og som kæver en luthersk syndsteologi. *Sorge*, Heideggers eksistentiale, betyder ikke *biologisk* selvopholdelse, men snarere en beslutsom væren til døden, der transcenderer menneskedyret. Det 17. årh. beskrives som det mest brutale og voldelige i Europas historie, kun overgået af Freuds eget 20. årh. – takes one to know one.

Spørgsmålet om tilbagetrækning og engagement i Shakespeares Hamlet kan tages op i et medie-teoretisk perspektiv ud fra den rolle, *bogen* spiller i stykket. Den bog Hamlet holder i hånden i anden akt. Og den *tablet*, notesbog, hvormed han i første akt omtaler sin *globe*, hjernen, som arkiv, et erindringsteater, og som han nu vil viske ren, så den bliver en *tabula rasa* for alene at kunne indprente sig spøgelseets ord, "remember me". Den tyske litteraturvidenskabsmand og Shakespeareekspert, og systemteoretiker,

Dietrich Schwanitz har posthumt udgivet en bog om Hamlet, som jeg her trækker på.¹⁰

Arkiv-begrebet, -metaforen og -etymologien er et filosofisk potent felt i post-strukturelle teorier som Luhmann og i den franske dekonstruktion. Arkhe, princip, det filosofiske grundbegreb, væren, Gud, subjektivitet, der etymologisk spreder sig til arkæ-ologi, arki-tektur, arki-tekt, bygningskunst, opførelse af mindesmærker, museer og monumenter. Fra Ægyptens pyramide til Daniel Liebeskinds jødiske museer i København, Berlin og aktuelt hans *ground zero* løsning i New York. Liebeskinds inspiration er den jødiske erindringskultur, og navnlig som den varetages af Derridas dekonstruktion.

I Derridas *Grammatologi* spiller det græske arkhebegreb en central rolle. Skrift som arkheskrift, arkhespor, spordragning og forskelssættelse som de metafysiske grundbegrebers (væren, væsen, gud, subjekt) glemte og fortrængte eller arkiverede forudsætning. Den metonymiske spordragningsproces fremdrages som disse begrebers dynamiske ubeviste forudsætning.

Kun det, der ikke har historie kan defineres, siger Nietzsche i en af de tekster, der grundlægger den moderne semiotik. Alt hvad der har historie, institutioner, skikke, religioner, må tilegnes som et spil mellem flydende former og deres endnu mere flydende mening, siger Nietzsche, som sammen med Freud er en afgørende forudsætning for Derridas dekonstruktion.

Når vinyl og pladespiller i disse år oplever en genkomst, hænger det sammen med behovet for at gentænke *sporet*, den stoflige friktion, der ligger i udtrykket *groove*, *in the groove*, som er det spor, pickuppen aflæser i vinyllet. De spor, som Jahve efterlader, når han viser sig for Moses, eller skiller det røde hav ad. Materialitet, temporalitet og erindring kendetegner den type af hermeneutik, som arkivet og dets indhold peger mod, når den fokuserer på stederne og deres indhold af materielt fikserede betydninger skrift, billeder og andet. *In the groove*.

Med Nietzsche og Freud, Derrida og Foucaults "arkæologiske" praksisser er arkivmetaforen centralt indskrevet i nutidig hermeneutiske og post-strukturalistiske tænkning. Arkæologien er en måde at forholde sig til historien på, nemlig den historiske og den forhistoriske med henblik på nutidens udfordringer, den moderne orientering og selvforståelse. Med støtte i sporets og arkivets begreb har poststrukturalismen åbnet væsentlige perspektiver for omgangen med teologiens klassiske steder, *loci*, institutioner og tekster. Potentialitet i Luthers bestemmelse af teologiens sag som en fortsat forskelssættelse mellem loven og evangeliet kan genbeskrives som Guds forskelliggørelse af sig selv. Luther beskriver dette som en kommunikativ selv-differentieringsproces i treenigheden. Denne teologi-

¹⁰ Dietrich Schwanitz, *Shakespeares Hamlet und alles was ihn für uns zum kulturellen Gedächtnis macht* (München: Goldmann 2006).

forståelse understøttes med en moderne medieteoretisk forståelse af det såkaldte skriftprincip, *sola scriptura*.

A'et i ordet "arkiv" er en *alef*, det første bogstav i alfabetet, der ifølge Derrida tegnes som en pyramide. I det græske alfabet er *alfa* en vokal. På hebraisk er *alef* en konsonant, der er vanskelig at udtale for en europæer, og for europæiske jøder i Israel, hvorved de i deres udtale skiller sig ud fra arabiske jøder. Derridas *différance* markerer den uudtalelige forskel mellem hebraisk og græsk. Det lydløse a i *différance* indikerer arkivet, pyramiden, som A læst som hieroglyf eller billede repræsenterer.

Pyramiden har siden antikken frem til Hegel og Derrida været en filosofisk topos. Pyramiden er alle arkivers arkiv.¹¹ Pyramiden, A-portalen, A4-Arket, nedgangen til de døde, *in the groove* og *in the grave*. Med Israeliternes udgang fra Ægypten, med overgangen fra hieroglyfskrift til alfabet-skriften, tømmes graven, Gud bliver bærbar, han kan rummes i skriftens Torah-rulle, og i alfabetets letlærte 20 bogstaver, som grækerne perfektionerede, og som også hebræerne tilegnede sig. Men stadig med den for teologien betydningsbærende, men i reglen oversete, forskel mellem den hebraiske konsonantskrift og den græske vokalskrift, der privilegerer stemmen og synet. Derridas dekonstruktion af logo-fono-centrismen mangler endnu at blive taget op i teologien, trods tilløb. A er stadig vores blinde vinkel, vi skriver og printer i A4 formatet, også vores Ipad er stadig skåret over denne læst. I sin bog *Tommeliden (La petite poucette)* reflekterer Michel Serres over det forhold, at de nye medier stadig respekterer A4 formatet, ligesom de første automobiler var bygget ud fra hestevognens skabelon.¹² Tommelfingeren i touch-teknikkerne markerer en ny betydning af begrebet "håndbog". Den næste revolution i skriftmediets udvikling må ifølge Serres ske, når A4-formatet forlades.

¹¹ Jacques Derrida, "Puits et pyramide", *Marges de la philosophie* (Paris: Minuit 1972).

¹² Michel Serres, *Thumbelina. The Culture and Technology of Millenias* (New York: Rowan & Littlefield 2015).

Om bidragyderne

- Margrete Syrstad Andås, post.doc. ved Institutt for kunst- og medievitenskap, Trondheim.
- Magnar Breivik, professor ved Institutt for musikk, Trondheim.
- Mette Birkedal Bruun, professor mso. ved Afdeling for Kirkehistorie, København.
- Svein Aage Christoffersen, professor i Systematisk Teologi, Oslo.
- Margrethe Floryan, post.doc. ved Afdeling for Kirkehistorie, København.
- Kristoffer Garne, stud. theol., København.
- Geert Hallbäck, lektor emeritus, ved Afdeling for Bibelsk Eksegese, København.
- Jesper Høgenhaven, professor ved Afdeling for Bibelsk Eksegese, København.
- Gunilla Iversen, professor emerita ved romanska och klassiska institutionen, Stockholm.
- Elisabeth Engell Jessen, post.doc. ved Afdeling for Kirkehistorie, København.
- Theodor Jørgensen, professor emeritus ved Afdeling for Systematisk Teologi, København.
- Niels Kastfelt, lektor ved Afdeling for Kirkehistorie, København.
- Christian Verdoner Larsen, producent ved Mogens Dahls Koncerstal, København.
- Martin Schwarz Lausten, professor emeritus ved Afdeling for Kirkehistorie, København.
- Rasmus Markussen, ph.d.-studerende ved Afdeling for Kirkehistorie, København.
- Lisbet Kjær Müller, sognepræst i Lindevang Sogn, Frederiksberg.
- Mogens Müller, professor ved Afdeling for Bibelsk Eksegese, København.
- Lars Nørgaard, ph.d.-studerende ved Afdeling for Kirkehistorie, København.
- Carsten Pallesen, lektor ved Afdeling for Systematisk Teologi, København.
- Troels Engberg-Pedersen, professor emeritus ved Afdeling for Bibelsk Eksegese, København.
- Michael Perlt, ph.d.-studerende ved Afdeling for Kirkehistorie, København.
- Frederik Poulsen, post.doc. ved Afdeling for Bibelsk Eksegese, København.
- Tine Ravnsted-Larsen Reeh, professor mso. ved Afdeling for Kirkehistorie, København.
- Lars Vangslev, studiektor ved Afdeling for Kirkehistorie, København.